POŁUDNIE

KWARTALNIK
ILUSTROWANY
POŚWIĘCONY
SZTUKOM PLA
STYCZNYM
I KRYTYCE
ARTYSTY
CZNEJ

2

WAR
SZA
WA

WYDAW
NICTWA

1925

ROK
TRZECI

TREŚĆ ZESZYTU DRUGIEGO.

ILUSTRACJE.

KLISZE I DRUK ZAKŁAD. GRAFICZNYCH B. WIERZBICKI I S-KA.
Klisze wykonano pod kierunkiem *Józefa Olszewskiego*.
Składano pod kierunkiem *Hilarego Zaranowskiego*.
Ilustracje tłoczył *Aleksander Limmer*.

ROK TRZECI

POŁUDNIE

KWARTALNIK ILUSTROWANY

POŚWIĘCONY SZTUCE I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

ZESZYT II

WARSZAWA
1925

Klisze i Druk Zakładów Graficznych B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa, Chmielna 61.



ZOFJA TRZCIŃSKA-KAMIŃSKA Figura na pomnik nagrobkowy

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich



Fot. S. Plater-Zyberk

LUDOMIR ŚLENDZIŃSKI — Portret p. R.-S. (olejny)

Z Wystawy Grupy Artystów Plastyków w Łazienkach Królewskich

ΠΕΡΙ-ΥΨΟΥΣ[1].

Nuże więc, doskonałego naprawdę weźmy pisarza, i to takiego, któremu nic zarzucić się nie da. A może warto zasadnicze tu sobie postawić pytanie, co wyżej cenić należy w poematach i utworach prozaicznych: wielkość obok pewnych uchybień w szczegółach, czy też niewybicie się wprawdzie w ostatecznym wyniku nad poziom, zachowanie atoli normalności i całkowitej poprawności. I dalej, na Zeusa, czy zalety liczebnością, czy celnością przewyższające otrzymać powinny palmę pierwszeństwa? A są to rozważania, należące do badań nad wzniosłością stylu i bezwarunkowo domagające się rozstrzygnięcia. Co do mnie, to jestem przekonany, że genjalne natury właśnie nie są bez błędu, w dokładności bowiem zbytniej w szczegółach leży niebezpieczeństwo popadnięcia w małostkowość, w zamierzeniach zaś na wielką skalę, jak w nadmiernem bogactwie, musi coś ujść uwagi. Może też leży w istocie samej rzeczy, że poziome i mierne natury, których nigdy do podjęcia niebezpieczeństwa nie zmusiło rwanie się do szczytów, nie wiedzą najczęściej, co upadek, i bezpieczniejszy wiodą żywot, podczas gdy śliska jest droga wielkich zamierzeń przez własną już swą wyniosłość. Lecz i o drugim nie zapominam czynniku, a mianowicie o tem, że z natury skłonniejsi jesteśmy do wynajdowania słabszych punktów we wszystkich dziełach ludzkich i że pamięć o błędach zaciera się ogromnie trudno, wrażenia zaś dodatnie szybko ulatują. Zauważywszy zaś sam niemało błędów i u Homera i u innych pisarzy wielkiej miary i bynajmniej nie znajdując w nich upodobania, uważam je jednak nie za świadome przekroczenia, lecz za przeoczenia, płynące bezwiednie z nieopatrznej i niebacznej beztroski genjusza, i sądziłbym, że, pomimo to, o pierwszeństwie decyduje zawsze przedniość zalet— nawet jeżeliby zawiodła niekiedy, — a to nie z jakiegokolwiek już innego względu, jak choćby dla samej panującej wzniosłości nastroju. A gdy tak bardzo poprawnym okazał się w swych Argonautykach Apollonios, i tak zupełnie, poza paru szczegółami, udały się Teokrytowi jego sielanki, czy wolałby kto Apolloniosem zostać, niż Homerem? A cóż z Eratostenesem?

[1] «O stylu wzniosłym». Pod tym tytułem zachowała się nader interesująca grecka rozprawka, poruszająca w subtelny i wykwintny sposób problemy literackie i stylistyczne. Autor jest nieznany, a czas powstania można tylko z pewnem prawdopodobieństwem oznaczyć na wiek I po Chr. Z rozprawki tej podajemy wyjątek.

Czyż w Erygonie (a jest to poemacik, któremu trudno coś zarzucić) większym jest on poetą od Archilocha z całym bezładem jego rozmachu, wybuchem boskiego, w żadne prawa nie dającego się ująć natchnienia? A cóż? W lirycznej poezji Bakchylidesem wolałbyś być czy Pindarem, a w tragicznej Ionem z Chios, czy, na Zeusa, Sofoklesem? A przecież poprawni są oni w każdym calu i w swem wykończeniu wytworni, podczas gdy Pindar i Sofokles, rozżarzając czasem wszystko w swym rozpędzie, gasną jednak bez przyczyny i osuwają się marnie na ziemię. A jednak, czyż jest kto przy zdrowych zmysłach, któryby obok jednej tragedji Edypa, postawił jako jej równoważne choćby wszystkie zebrane razem dzieła Iona?

Jeżeliby zaś ilością zalet, a nie istotnem kryterjum, mierzyć stopień doskonałości w produkcjach literackich, to ze wszystkich względów ponad Demostenesem postawićby trzeba Hyperidesa. I skalę bowiem ma on bogatszą i zalet więcej i celuje nieledwie we wszystkiem, jak zapaśnik w pięcioboju, który, choć ustępuje w pierwszeństwie w każdym rodzaju zawodów przed współzawodnikami, przoduje jednak wśród niefachowców. Do wszystkich bowiem doskonałości, które, oprócz umiejętności kompozycji, potrafił przejąć od Demostenesa, dołączył Hyperides, i to w wysokim stopniu, zalety i czar właściwy Lizjasowi. Bo i opowiada z całą prostotą, gdy tego potrzeba, a nie wygłasza wciąż wszystkiego systematycznie i monotonnie, jak Demostenes, a miły i nader subtelny wdzięk wykazuje w charakteryzowaniu. Niewypowiedzianą znajdujemy u niego wytworność, najwykwintniejszą złośliwość, szlachetny gest, zręczność w użyciu ironji, żarty — bynajmniej nie prostackie, lub ordynarne na ową modłę Attyków, lecz dostosowane do tematu — takt w wyszydzaniu, werwę komiczną, w drwinach niechybną celność ukłócia, a we wszystkiem niezrównany jakiś i niewypowiedziany urok. Posiada w najwyższym stopniu wrodzoną łatwość przywodzenia słuchaczów do litości, pewną rozlewność w rozsnuwaniu mitów, a wobec poddawania się nastrojom, ogromną skłonność do schodzenia z obranej drogi, jak oto w utworze o Latonie, utrzymanym w poetyckim raczej nastroju, podczas gdy w Epitafium popisywał się, jak nikt może, swą retoryczną wystawnością. Jeżeli zwrócimy się teraz do Demostenesa, to da się zauważyć, że brak mu daru charakteryzowania, potoczystości, źdźbła miękkości czy ozdobności, i że ze wszystkich wyżej wymienionych zalet trudno mu jakąś przypisać. Gdy usiłuje, wbrew własnej naturze, wesołym być, czy dowcipnym, zamiast śmiech wzbudzić, wywołuje drwiny—gdy chce być ujmujący, jest nim najmniej. Gdyby tak spróbował skomponować małą mówkę w obronie Fryny czy Athenogenesa, wyraźniejby nam jeszcze podkreślił wartość Hyperidesa. A jednak sądzę, że zalety tegoż, jakkolwiek są liczne, pozbawione będąc tchnienia wielkości i płynąc z trzeźwego serca, bezsilne są i nie potrafią wstrząsnąć słu-

chaczem (któż bowiem odczuł dreszcz grozy, czytając Hyperidesa?), podczas gdy Demostenes to dopiero, co najwyższe, chwyciwszy, ostateczną doskonałość, napięcie wzniosłości, życiem drgający patos, przepych, bystrość umysłu, rozpęd, gdzie jest właściwy, niedostępną nikomu potęgę i moc, wszystko to, jakby jakieś boskie, twierdzę, dary (gdyż niegodziłoby się ludzkiemi nazwać je cechami) przyciągnął ku sobie i wszystkich niemi zawsze zwycięża, posiadanemi zaletami brak innych okupując i jakgdyby zagłusza grzmotami i zaćmiewa błyskawicą mówców wszelkich czasów tak, iż łatwiejby można bez przymknięcia powiek w bijące spoglądać pioruny, niż nieulękle wytrzymać powtarzające się raz po raz wybuchy jego namiętności. A jeżeli chodzi o Platona, to inna tu jeszcze, jak wspomniałem, zachodzi między nim a Lizjasem różnica. Nietylko bowiem przedniością zalet, lecz i ich liczbą nie dorównując Platonowi, przechodzi go usterkami Lizjas więcej jeszcze, niż ustępuje mu w zaletach.

Cóż więc zaiste powodowało tymi boskimi pisarzami, że, wzbijając się w swej twórczości na najwyższe szczyty, pomijali wzgardliwie wypracowywanie szczegółów? I to też między innemi, że zrozumieli, iż nie za marne i mizerne uznała przyroda nas, ludzi, stworzenia, lecz wprowadzając w życie i cały wszechświat, jakgdyby na wielkie jakieś święto, zaszczepiła nam w duszy, widzom przyszłym wszystkich swych przejawów i najambitniejszym szermierzom, niezwalczoną miłość wszystkiego, co wzniosłe i przewyższające nas swą boskością. Przeto i wszechświata całego mało dla zapędu ludzkich oczu i rozważań, lecz myśl przekracza często granice przestrzeni, i jeżeliby ktoś ogarnął spojrzeniem całe życie i zobaczył, ile mieści w sobie we wszystkiem osobliwości, wielkości, piękna, poznałby może wówczas cel naszego istnienia. Stąd też naturalny jakiś skłania nas impuls do podziwiania nie małych, na Zeusa, strumieni, choćby przezroczyste były i pożyteczne, lecz Nilu, Dunaju czy Renu, a przedewszystkiem Oceanu. I nie darzymy zapalonego przez nas płomyka, ponieważ niezmącone daje nam światło, większym zachwytem od ciał niebieskich, jakkolwiek giną często zasnute pomroką, ani nie uważamy go za cudowniejsze zjawisko od wybuchów kraterów Etny, wyrzucających z głębin kamienie i całe odłamy skał i wylewających niekiedy rzeki owego podziemnego, czystego ognia. Twierdzićby można we wszystkich sprawach tego rodzaju, że osiągają ludzie to, co pożyteczne lub niezbędne, podziwem zaś ogarniają jednakże to, co nadzwyczajne.

Czyż więc nie słusznem jest odrazu zdać sobie sprawę, że, co się tyczy wzniosłości w literaturze, w każdym swym przejawie bezwzględnie korzyść i pożytek przynoszącej, to twórcy wielkiej miary, jakkolwiek bynajmniej doskonałymi nie są, mają niemniej jednak w sobie coś nadludzkiego. Gdy inne bowiem zalety nie wychodzą poza zakres ludzkiej natury, unosi

się gdzieś wzniosłość aż pod boską wspaniałość, i chociaż poprawność wolna jest od zarzutów, to podziw wywoływać zdoła tylko wielkość. I czyż trzeba dodawać, że każdy z owych mężów wszelkie swe uchybienia jednym okupia często wzniosłym zwrotem i udanym pomysłem? Najważniejsze zaś jest to, że nawet, jeżeliby kto zebrał i razem zestawił wszystkie usterki Homera, Demostenesa, Platona, innych wielkich pisarzy, to musiałby wyznać, że stanowią one drobną nader, a raczej nieskończenie małą cząstkę w porównaniu z odniesionemi przez owych genjuszów na każdem polu triumfami. I oto przyczyna, dla której cała potomność (której przecież nawet nierozum o zawiść nie posądzi) w darze im wieniec przyniosła zwycięstwa i strzeże nienaruszony po dziś dzień i, jak się zdaje, zachowa

pokąd płyną rzek wody, wyniosłe zielenią się drzewa.

Tłum. *Marja Maykowska.*



Fot. S. Plater-Zyberk

LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI — Główka (olejny)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich



Fot. S. Plater-Żyberk

LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI — Akt (sangwina)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich



Józef Strzygowski.

PŁYTA GROBOWCA HEGEZO.

I. Pomnik. Na cmentarzu starogreckim nad Eridanem (niedaleko Hagji Triady) w Atenach stoi dziś jeszcze na dawnem swojem miejscu stara, w r. 1870 wydobyta na światło dzienne, płyta grobowca. Otoczona jest obecnie żelazną kratą ochronną i dlatego niełatwo obejrzeć ją na miejscu, przyczem decydującą rolę odgrywa jeszcze zmienność oświetlenia dziennego. Posługujemy się przeto najchętniej odlewami gipsowemi albo też fotografjami, cho-

ciaż zatraca się przytem doniosłe znaczenie marmuru jako materjału, i utrwalonego oświetlenia nie należy wtedy traktować jako stałej cechy oryginału. Pomnik w rzeczach istotnych nie jest uszkodzony.

Opis. Widzimy dwie kobiety, jedną siedzącą, drugą stojącą, umieszczone pod ścianą szczytową w ten sposób, że głowy ich znajdują się prawie na tej samej wysokości. Na poprzecznej kamiennej belce powyżej napis: ᾿ΗΓΗΣΩ ΠΡΟΞΕΝΟ. Postać główna na prawo siedzi ciężko na rozłożystem, wygiętem krześle. Podnosi zlekka górną część ciała i ogląda jakiś (nie zachowany) przedmiot, który trzyma przed sobą w obu rękach. Pochylona ku przodowi głowa ukazuje się prawie w czystym profilu, podobnie jak i dolna część ciała, z tego powodu zastanawia fakt, że pierś, zarysowująca się, równie jak i inne części ciała, pod bogatą suknią, jest zwrócona ku przodowi. Falisto utrefione włosy, przedzielone są poprzecznemi przewiązkami, a w tyle ujęte w czepiec. Za brodą i na karku widać spływający szal. Na szatę dolną narzucony jest pewnego rodzaju płaszcz, którego koniec, upięty pod lewem ramieniem, opada poniżej siedzenia krzesła. Prawe ramię jest lekko wzniesione, — wpółzwarta dłoń, widoczna aż do kciuka i palca środkowego, skierowana jest w przegubie prawie pionowo. Lewa ręka spoczywa na łonie, dłoń otwarta znajduje się tuż przy szkatułce, którą obu rękoma podtrzymuje postać kobieca z lewej strony. Stoi ona bez podnóżka, nieco niżej, zatopiona w sobie, z lekko odchyloną prawą nogą, zwraca ciało nieco ku przodowi, a głowę wprost przed siebie. Włosy jej ujęte są w czepek, wolna szata spada w długich fałdach od ramion aż do obutych stóp, przy których tem wyraźniej zaznacza się bosa stopa siedzącej. Obydwie postacie ukazują się nie w obrębie ramy ściany szczytowej, lecz przed nią, tak, że oparcie krzesła i prawe ramię stojącej znajdują się przed pilastrami.

Ustalenie. Choćby nawet pomnik nie znajdował się na swem pierwotnem miejscu, to jednak z samego materjału moglibyśmy wywnioskować, że pochodzi on z pracowni, leżącej na obszarze Grecji. Poglądy historyczne, wydoskonalone od czasu Winckelmanna, potwierdzają to rozstrzygnięcie w sprawie miejsca powstania, dla jego spółczesnego i czasowego określenia uzyskano już obecnie zupełnie ścisłe wiadomości: twierdzimy, że jest to płyta grobowca attycka, z czasu rozkwitu, nie mamy tylko pewności, czy pochodzi z piątego, czy też już z czwartego wieku przed Chr. Przypuszczam więc, że z pomnikiem tym znajdziemy się w okresie, wyświetlonym przez wszystkich prawie zupełnie zgodnie. Inna sprawa, jeżeli rozpatrywać będziemy dzieło sztuki jako takie.

II. Dzieło sztuki. Istota dzieła sztuki polega na wartościach artystycznych, które rzeczowo mają być ustalone przez obserwację. Są one

dwojakiego rodzaju: rzemiosło (materjał i opracowanie) i wartości duchowe (przedmiot, postać, forma i treść).

1. Materjał i opracowanie. Płyta pentelijskiego marmuru 1.49 m. wysoka i 0.95 m. szeroka jest na powierzchni (zachowanej jeszcze na dole) opracowana dłótem w ten sposób, że niema tam równomiernie występującej ramy; pełna wysokość pozostała jedynie u góry na szczytowym murze, a pełną głębokość zobaczyć można tylko pod krzesłem; zresztą powstał obraz płaski, który miejscami wyłania się w najdelikatniejszych przejściach z gładkiej i całkiem nagiej powierzchni. Uderzenia dłóta są starannie wygładzone, linje twarzy nieco głębiej wcięte, szal siedzącej nawet wgłębiony w tło; na karku tworzy się fałda. Zresztą płaskorzeźba wznosi się w przejściach ustopniowanych. Godne uwagi jest to, że przy umieszczaniu postaci w granicach obrazu linja poziomu podstawy nie została ściśle utrzymana; na dole po lewej stronie opuszczono ją znacznie niżej dla umieszczenia podnóżka siedzącej i stopy stojącej kobiety. Czy można z tych szczegółów wyciągać wnioski o tem, kto wykonywał zachowany pomnik: sam autor dzieła, czy też rzeźbiarz, kopjujący pierwowzór?

2. Przedmiot. Mamy tu do czynienia ze stellą grobowca, przeznaczoną do ustawienia prostopadle nad ziemią; stella wprawiona jest w podstawę z wapienia pirejskiego. Być może, że ściana szczytowa jako taka jest znakiem konwencjonalnym, symbolizującym wnętrze. Sama grupa przedstawia prostą scenę obyczajową: jakaś dostojna kobieta ogląda jakiś klejnot, który stojąca przyniosła jej w kasetce. Figurki tanagryjskie lub holenderskie obrazy traktują podobne tematy. Postać główna, istota o możliwie najwyższej cielesnej, umysłowej i duchowej kulturze, jest w zupełności pogrążona w marzące oglądanie, które ograniczone jest w swem trwaniu, bo służąca oczekuje z otwartą skrzynką. Czeka ona wprawdzie cierpliwie i, zda się, bierze udział we wszystkiem; spojrzenie jej skierowane jest na panią — zali przygląda się ona klejnotowi, który trzyma pani końcami palców. W tem nieobojętnem oddaniu jest coś wzruszającego, co wraz z pięknem zamyślonej pani ze względów czysto ludzkich zyskuje pomnikowi wielu zwolenników.

Badacz — archeolog przygląda się sukniom i upięciu włosów kobiet, bada krzesło, kasetkę i podnóżek, wyciąga wnioski z tego obrazka obyczajowego o życiu codziennem, a z ram o stosunkach rzeźby do budownictwa u Greków (porównaj: Conze: Die attischen Grabreliefs I, str. 21). Badacz sztuki nie poprzestaje na tem, lecz poszukuje wartości czysto duchowych.

3. Postać: Napis wskazuje imię Hegezo, córki Proxenosa. Za wizerunek jej chcielibyśmy uznać postać główną. A jednak ma ona w sobie tak wiele cech, typowych dla bogów z fryzu w Partenonie, że musimy się

nieco zawahać. Gdyby to potężne ciało wyprostowało się, to przerosłoby służącą prawie o połowę. Tej dostojności odpowiada to, że siedzi ona — można powiedzieć — na tronie, gdyż mebel ten jest do pomyślenia jedynie w bronzie. Pani ubrana jest w szaty, które zaledwie można jako tako wyjaśnić. Po jońsku na ramieniu zapięty chiton można wprawdzie rozpoznać z całą pewnością, lecz fałdzisty płaszcz, zarówno jak i upięcie włosów na głowie daje się tylko podziwiać w swym pięknym układzie. Swobodę w traktowaniu postaci bez żadnej wątpliwości stwierdza się: w nienaturalnem ustawieniu piersi, w ułożeniu na nich i na udach szat jakby wilgotnych, a niemniej w tem, że krzesło jest niekompletne, ma tylko część zbliżoną do widza. Laik odrazu jest skłonny wytknąć owe «nieprawidłowości», do których zaliczy również zbyt ostre załamanie prawej dłoni. Badanie jednak dalsze mogłoby wykazać, że artysta z całą świadomością gwałcił naturalność, a przez to bezwarunkowo wypowiedział się w tym sensie, że w sztuce jego nie idzie o naśladowanie natury, lecz o uzyskanie pewnego określonego wrażenia. Uprzytomnijmy sobie w związku z tem jeszcze bogate ufałdowanie sukni pod piersiami, spadającą w fałdach szatę pod łokciem i poza przednią nogą krzesła. Ciała i szaty mają jednakowo opracowaną powierzchnię, szaty są wyrzeźbione bez jakiegokolwiek specjalnego akcentowania materji, zaznaczone są jedynie przez uwzględnienie fałdów; w ten sposób służą raczej do podkreślenia rozkwitu ciała, aniżeli do osłonięcia go; stawy są uwidocznione najsilniej. W ciałach widnieje wieczna młodość.

4. F o r m a. Obie postacie wyglądają jakby wycięte z przebiegającego pasma podobnych obrazów i tylko ściana szczytowa wiąże je w jedną całość. Układa się ona w postaci granic, obramiających grupę, lecz jednocześnie grupa tak je rozsadza, że powstałe z tego napięcie usuwa możliwość niezmąconego spokojnego wrażenia.

M a s a. Grupa kobiet jest luźnie złożona i tak wypełnia ramy, że obszerna płaszczyzna tła odgrywa wybitną rolę. Zadowalające ułożenie postaci siedzącej i stojącej (przedstawmy sobie dla przeciwieństwa takie zestawienie na oddzielonym szczycie świątyni) — wydobyto w wydłużonym prostokącie zapomocą uszeregowanego podziału: siedząca zajmuje całą prawą połowę pod przekątną, stojąca występuje w postawie pionowej, wciśnięta w lewy kąt. Łączność ich wzajemną osiągnięto przez odpowiedni rozkład kierunków i bieg linij.

Statyczność obrazu ustala ściana szczytowa przez swoje linje pionowe i poziome. Zwróćmy uwagę na to, jak artysta podkreśla działanie pionu w środku płaszczyzny zapomocą kierunku fałdów pod przednią i nad tylną nogą krzesła; pozioma zaznacza się w układzie kasety i w siedzeniu krzesła (prawie na linji złotego podziału), wreszcie w podnóżku. W tych i około



Fot. S. Plater-Zyberk

LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI

Fragment portretu p. N. (olejny)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich



Fot. S. Plater-Zyberk

LUDOMIR ŚLEŃDZIŃSKI

Portret p. N. (olejny)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich

tych prostych układają się dopiero linje krzywe, jak: tylne oparcie krzesła, półkole ramion i na lewo esowata linja ciała służącej z wyrównującemi linjami fałdów. Pochylone ku sobie głowy wiążą ostatecznie to, co może jeszcze wymagało połączenia. Dzięki przeciwstawieniu linij prostych mamy tu do czynienia ze spotęgowanem przenikaniem się fal linijnych, które same w sobie ujawniają harmonję i z łatwością mogłyby być przetransponowane na ornament rokokowy.

Ciała wprzęgnięto w tę grę linij tak doskonale, że nie ucierpiała w niczem prawda ich przedstawienia na rzecz dekoracyjności formy. Dwa te czynniki raczej dopomagają sobie wzajem i to do tego stopnia, że powstaje zupełne wyrównanie między kształtem naturalnym a formą artystyczną. Użyte do tego środki są silniej skupione w górnej części ciała kobiety siedzącej. Wspomnieliśmy już, jak ciało to skierowuje się prostopadle, ręka prawa podkreśla pion środkowy, a w ramieniu zaznacza się łącząca tendencja linjowa. Zwróćmy jednak uwagę, jak nagie przedramię staje się wyraźne przy nagromadzeniu fałdów naokoło niego, a jednocześnie przez ich rozbicie na światła i cienie nabiera pełnej okrągłości.

Dolne części płaskorzeźby przechodzą w ruchliwą masę, która uspokaja się tylko pod krzesłem; w górnej części panują dwa punkty, mianowicie głowy, w swem pełnem wyrazu ustawieniu na powierzchni, ograniczonej przez kąty proste. Stanowią one ogniska, koncentrujące treść duchową postaci i fabułę obrazu.

P r z e s t r z e ń. Pozostawiona na dolnym brzegu część powierzchni pierwotnego bloku marmurowego pozwala nam odtworzyć łatwo całość. Równają się z nią najbardziej wysunięte części krzesła, ramiona połączone zapomocą kasety i szczyt. Przy nieznacznem wcięciu płaskorzeźby — zaledwie kilka centymetrów — udało się jednak wysunąć postacie możliwie najbardziej ku powierzchni obrazu. Zawdzięcza się to dwóm sposobom: po pierwsze silnemu wgłębieniu pod krzesłem, powtóre obwisowi płaszcza, który opada z pod ramienia nad siedzeniem i silnie odbija się przy jasnem świetle przedniem od głębokiego cienia tła.

Przejście do głębi następuje skutkiem ułożenia poza sobą rąk na ciele z jednym, pomieszczonym w środku, punktem stałym, t. j. powierzchnią twarzy, a przedewszystkiem przez ukośne ustawienie piersi, z których jedna zwraca się ku przodowi, druga zaś ukazuje się w profilu. Nie idzie w tym wypadku nigdy o przedstawienie przestrzeni, lecz wyłącznie o czysto artystyczne wywołanie wrażenia przestrzeni. Połowa krzesła i ramię służącej odsuwają ścianę szczytową wstecz tak, że przesunięcie postaci wgłąb, ku ścianie, wydaje się zupełnie naturalne. Wrażenie pogłębienia wzmagają w środku ręce z siłą podwójną, podkreślone przez kasetkę w swem

następstwie przestrzennem. Linja horyzontu przyjęta jest na wysokości pokrywy kasetki. Tu skupiają się oznaki bezpośredniej blizkości, podczas gdy powyżej i poniżej występuje rozwiązywanie przestrzeni.

Światło i cień. Dla zdjęcia, pomieszczonego w załączeniu jako reprodukcja, wybrano oświetlenie prawe górne; przez to twarz siedzącej znalazła się we własnym cieniu, co wzmacnia istotnie wrażenie zadumy. Ale i skądinąd zdjęcie to jest korzystne dla kształtu i formy rzeźby. Płyta, ustawiona na wolnem powietrzu, nie oddziaływa tak silnie i dlatego, stojąc przed oryginałem, doznaje się przykrego uczucia zawodu; pochodzi to właśnie z powodu gry światła. Przy obserwacji tonu i jego podziału dobrze będzie rozpocząć od geometrycznego wycięcia między nogami krzesła, ponieważ ono, podobnie jak ramy konstrukcyjne budowy i kontrast pomiędzy obu postaciami, usunie możliwość zjawienia się jakiegokolwiek niezdecydowanego wrażenia. Sama wibracja delikatnej powłoki zewnętrznej nastręczyłaby do tego zupełnie wystarczających podstaw.

Artysta opiera się na kontraście pomiędzy ruchliwością ciała i spokojnem podłożem tła. Gdy kładzie nacisk na wiązania, czy to samego ciała ludzkiego, czy też decydujących punktów zwrotnych pod względem formalnym, to czyni to celem wywołania zdecydowanego wrażenia przez zwrócenie na nie wzroku i uwagi widza. W żadnej innej dziedzinie nie występuje w tym stopniu swoistość czysto greckiego pierwiastka, jak w stonowanym opracowaniu ciała i szaty. Sam fakt światła zmiennego wskazuje widzowi punkt obserwacyjny, z którego widać zgodne działanie wszystkich części, a okrągłość form ciała występuje równie mocno, jak formalne podkreślenie fałdowań, działające raczej przez linje jasne i ciemne, niż przez masy światła i cienia.

Barwa. Na możność zabarwienia rzeźby wskazuje brak przedmiotu w rękach siedzącej. Mógł to być zapomocą farby naznaczony sznur pereł. Bo trudniej przypuścić, że i szal «Hegezo» w ten sposób był uzupełniony (Milchhöfer. Die Museen Athens, str. 38). Farba mogła też mieć znaczenie uzupełniające, naprzykład na czepcu służebnej.

5. Treść. Znaczenie przedstawionej sceny wychodzi daleko poza zwyczajny obrazek obyczajowy. Ustalono (Brückner: Der Friedhof am Eridanos, str. 106), że chodzi tu o nagrobek dla założyciela grobowca tej rodziny, do której on sam należy. Niektórzy sądzą (Neue Jahrbücher, XXV, 1910, str. 32 — jest tam także podobizna trzech innych zachowanych stell, por. Praktika, 1910, str. 106), że «Hegezo» trzyma w ręku dar ślubny, ofiarowany przez małżonka. Powaga jednak, jaka unosi się nad całością, budzi odrazu potrzebę jakiegoś głębszego, symbolicznego ujęcia. Wskazuje na to zgóry — czysto rzeczowe znaczenie rzeźby jako grobowca, i napis — nieza-

leżnie od tego, czy położony tam został równocześnie z postawieniem płaskorzeźby, czy potem, dodatkowo przy jej kupnie. Artysta wkłada tyle osobowości własnej w rozłożenie punktów i linij dla uwydatnienia obu dusz kobiecych, że powstaje najdoskonalsza harmonja, a treść czysto ludzka, jaką być może żegnanie się z życiem przy oglądaniu, związanych z jego upływem, pejedyńczych pereł, które należałoby uzupełnić w rękach siedzącej [1]), potęguje swoisty urok oddziaływania czysto formalnego. Nad rzeźbą tą unosi się coś pozadoczesnego, co łączy się zupełnie dobrze z przeznaczeniem jej na kamień nagrobkowy. Uchyla to możność wywołania wrażenia jakiejkolwiek czułostkowości w równym stopniu, jak i pozatem zresztą zaznaczone natężenie form, czy to przez ostrość cienia pod krzesłem, czy też w wystąpieniu postaci poza ramy. Artysta nie jest zwykłym opisywaczem obyczajów, przedmioty codzienne są dlań tylko pretekstem do ujęcia swego pędu duchowego, wychodzącego ponad powszedniość. Przedmiot, postacie, ich kształty przepaja tak silnym wyrazem osobistego ciepła, że mimowoli chciałoby się uznać za twórcę rzeźby kogoś znanego, wielkiego, z okresu rozkwitu sztuki greckiej.

III. Czynniki kultury (Rozwój). Dzieło sztuki określają w jego wartościach siły życiowe, pobudzające artystę do tworzenia i w jego osobowości szukające swego wyrazu. Artysta, teren, naród, czas i stosunki duchowe, w których artysta żyje, stają się teraz przedmiotem badania.

Nagrobek, o którym mowa, przez ograniczenie się do postaci ludzkiej i ram architektonicznych, zdradza swą przynależność do sztuki południowej, swobodna dostojność postaci głównej i prawie niewolnicza postać służącej przemawiają za środowiskiem greckiem, powściągliwość w ujawnieniu swych uczuć—za okresem rozkwitu w 5 i 4 wieku, traktowanie postaci, formy i wyrażona powaga—za Fidjaszem, jako autorem. Nie jest pewne, czy mamy tu do czynienia z dziełem jego ręki, czy dziełem, kopjowanem przez rzemieślnika, czy wytworem późniejszym jego szkoły. Niedoskonałe rozwiązanie prawego ramienia, wymuszone nagięcie dłoni do środkowego pionu i niektóre jeszcze szczegóły kazałyby rozpoznać rzeźbę jako reprodukcję, dokonaną ręką rzemieślniczą. Wskazuje na to także zużytkowanie rzeźby na kamień nagrobny i fakt, że podobne, wznoszące się ponad doczesność obrazy obyczajowe, były w czwartym wieku w Attyce używane do tych celów pospolicie. Porównanie z pokrewnemi nagrobkami i rzeźbami Fidjasza dałoby całkiem pewne podstawy klasyfikacji (Por. Waldstein: Essays on the art of Phidias, str.

[1]) Schuchardt, Alteuropa, str. 314 i nast., w podobnych scenach nadgrobnych pragnie widzieć postacie zmarłych, którzy na tamtym świecie spełniają pierwszy obowiązek, składając bogom ofiary.

309 i nast.). Tutaj nie miejsce na to, powiem tu tylko tyle, że kiedy dawniej przydzielało się ten nagrobek do wieku piątego, w ostatnich czasach uznano, że w żadnym razie nie powstał chyba później, niż w r. 394.

Wyczerpujące badania nad umiejscowieniem nagrobka Hegezo w rozwoju rzeźby należą do badania fachowego, w którem winno się wziąć pod uwagę nietylko bezpośrednie przyczyny artystyczne, tudzież przyczyny zawarte w religji i w mitach, prawodawstwie i obyczajowości, w życiu ekonomicznem i technice Greków, lecz także uświadomić drogą porównania typów zgodności i przeciwieństwa z innemi środowiskami artystycznemi. Znajdzie się wtedy ciekawe punkty styczne między sztuką grecką a wschodnio-azjatycką, podobnie, jak znaleźć je można między mistrzami greckiego rozkwitu a mistrzami współczesności.

Za zgodą autora tłum. z niemieckiego *J. S.*



Fot. S. Plater-Zyberk

KAZIMIERZ KWIATKOWSKI Portret (olejny)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich



MARJA WOŹNICKA

Fot. S. Plater-Zyberk

Skautka (olejny)



JERZY HOPPEN

Fot. S. Plater-Zyberk

Portret p. W. (olejny)

Z Wystawy Grupy Plastyków w Łazienkach Królewskich

Waldemar George.

STAN WSPÓŁCZESNEGO MALARSTWA FRANCUSKIEGO.

Zanim zastanowimy się nad różnemi rodzajami współczesnego malarstwa we Francji, musimy ściśle określić stanowisko, jakie zajmują sztuki plastyczne w całokształcie życia francuskiego. Dążenia malarzy i rzeźbiarzy są do pewnego choćby stopnia uwarunkowane przez stanowisko społeczeństwa wobec artystów i przez zadania, których spełnienia od artystów ono oczekuje.

Otóż jakkolwiek sztuka francuska jest typowym wyrazem ducha epoki, to jednak całokształt życia społecznego, wśród którego żyje, rozwija się i dojrzewa—obecnie przynajmniej nie tłumaczy jej charakteru. Jest ona raczej owocem wysiłków odosobnionych. Ci, którzy ją uświetniają, nie przedsięwzięli nigdy wspólnej akcji, analogicznej do wysiłków konstruktywistów w Rosji, dążących do stworzenia dzieła zbiorowego. Nie kierują się oni wspólną regułą estetyczną, socjalną, lub narodową. Nie istnieje żadna łączność ideowa, wiążąca tych wielkich reformatorów z publicznością, do której zwracają się ze swemi dziełami. Mająż oni jednak pewne normy estetyczne? W kraju, będącym ojczyzną Montaigne'a i la Bruyère'a, obawa śmieszności opanowała stopniowo najwybitniejsze umysłowości epoki. Malarze zasklepili się w ponurem milczeniu, zrzadka tylko wypowiadając urywkowo swoje myśli pod postacią żartów, anegdot lub cierpkich paradoksów. Minął okres głośnych manifestów, wyznań wiary, ogłaszania swych założeń teoretycznych. Artyści zbytnio się obawiają ironicznych uśmiechów sceptycznych dyletantów, aby móc rzucać, jak za czasów młodości, swoje myśli na żer publiczności, zbyt chciwej na formułki i chętnie je wulgaryzującej i rozpowszechniającej. Przyjmują zazwyczaj postawę pracowników pendzla, obojętnych, a nawet wrogich wszelkiego rodzaju doktrynom. Publiczność, składająca się w jednej części z krytyków-nieuków, ceniących jedynie techniczne zalety malarzy, a w drugiej z amatorów-dyletantów, dla których sztuka jest jedynie źródłem roskoszy wzrokowych, przyjmuje z ledwie zamaskowaną sympatją tę abnegację artystów, sprzyjającą jej lenistwu myślowemu i dającą jej ponadto słodkie złudzenie rozumienia wewnętrznego sensu dzieł, które należy, zgodnie z gorącem

wezwaniem samych artystów, oglądać «z papierosem w ręku, przy kominku, wygodnie rozkładając się w fotelu» (Henryk Matisse dixit).

Taka jest «atmosfera duchowa», na tle której rysuje się współczesna sztuka francuska. Rozważmy obecnie jej główne tendencje.

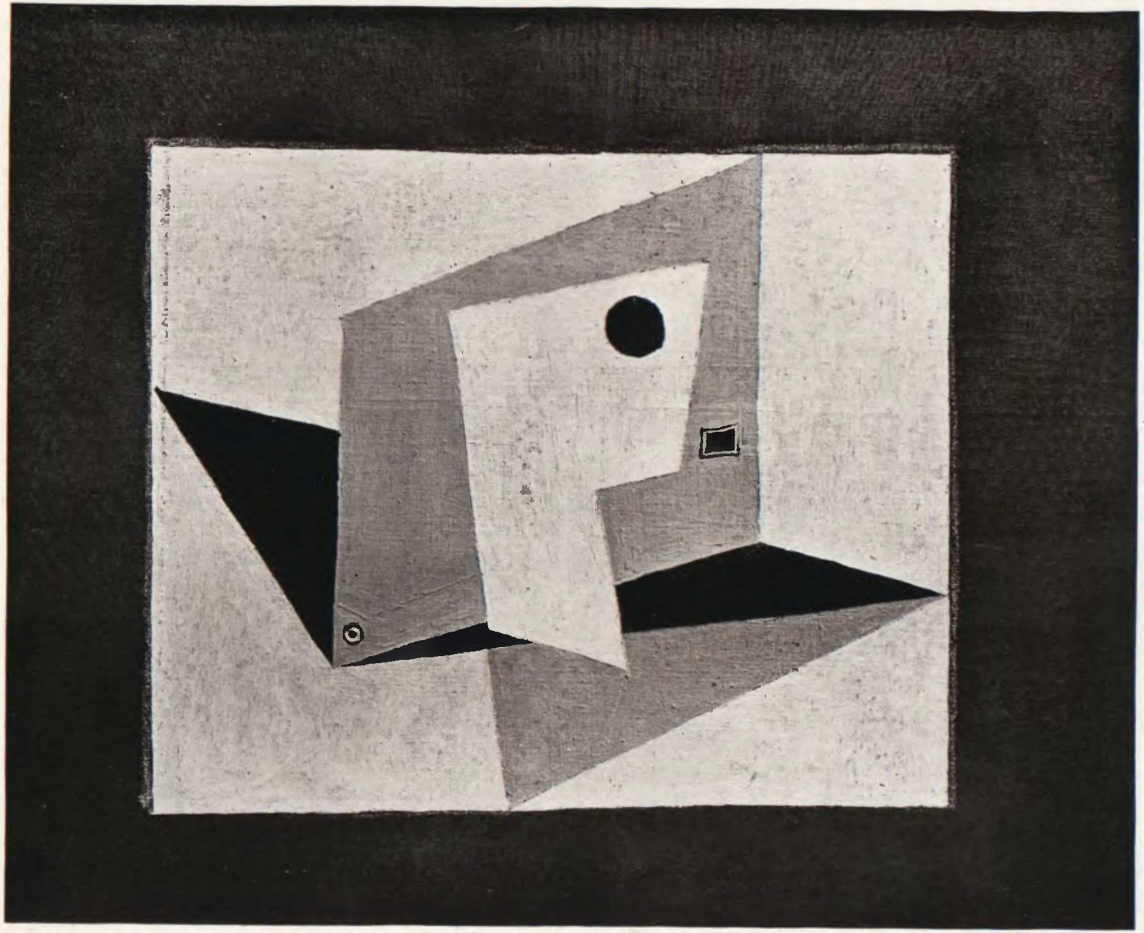
Przed wojną światową kubizm wywarł ożywiający wpływ na całokształt ruchu artystycznego. Następnie, wskutek ogólnego zmęczenia i ustalenia zasad, będących dotąd prywatną własnością kilku malarzy, dała się odczuć gwałtowna reakcja przeciwko wszelkim próbom wyposażania współczesnej sztuki w obrazy lub rzeźby, nie odpowiadające rzeczywistości widzialnej. Ruch ten uwidocznił się z jednej strony w prądzie neoklasycyzmu, którego mimowolnym inicjatorem był Piccasso, właściwie najbardziej antyklasyczny malarz współczesny, i z drugiej—naturalizmu, wznawiającego w umysłach malarzy znaczenie Corot'a i Gustawa Courbet'a. Malarze neoklasyczni podjęli zadania kompozycyjne właśnie w tym punkcie, gdzie je pozostawił Emil Othon Friesz w swej «Pracy w jesieni». Powoływali się na odpowiednie przykłady Ingres'a i Poussin'a. Doszli niestety do czystego formalizmu, czy conajwyżej sztuki wdzięcznej i malowniczej, ale nieco już przestarzałej, która przypomina oficjalne malarstwo czasów restauracji i popularne obrazki ludowe epoki romantycznej. Naturaliści zaś postanowili przywrócić sztuce wartości materjalne, których ją pozbawili ich poprzednicy i generacja starsza z obozu impresjonistycznego. Poszanowanie dawnych mistrzów, łącznie z pozorną pokorą względem matki natury, doprowadziły ich do nieoczekiwanego zgoła rezultatu. Zrezygnowali z większej części odkryć technicznych Delacroix, Manet'a, Cèzanne'a i Seurat'a. Jako reakcja przeciwko liljowym cieniom malarzy z czasów impresjonizmu powstaje u nich zredukowanie gamy kolorów i odbarwienie cieni. Ich obrazy brunatne, o fakturze smolistej, modelowane po rzeźbiarsku, przypominają akademickie dzieła szkoły Couture'a, do której uczęszczał Manet około 1860 r. Rodzaj «tableau de maître», rzekome arcydzieła, gdzie góruje «ton galerji», spotkał oczywiście przychylne przyjęcie u publiczności, zmęczonej wysiłkiem, koniecznym dla zrozumienia dzieł jednak już uświęconych, dzieł takich artystów, jak Cèzanne, Gauguin lub Wincenty Van-Gogh. Publiczność z całą radością odnajdywała u malarzy, noszących etykietkę «moderne», utarte szablony malarzy, dla których nie śmiała mieć uznania, oglądając ich w salonie oficjalnym.

W rezultacie całe malarstwo francuskie przeszło kryzys fałszywego klasycyzmu. Dzieła, rozpatrywane pod ciasnym kątem technicznej doskonałości, są uznawane przez krytyków i amatorów poprostu za wytwory przemysłu artystycznego. Nie ustala się żadnego związku między tematem a zasadami jego rozwinięcia w kompozycji. Zręcznie zamaskowany akademizm zjawia się pod nową postacią. Zręczność interpretacji rodzajów przebrzmiałych, usiłu-



PABLO PICASSO

Acrobate assis



PABLO PICASSO

Nature morte

Collection Paul Rosenberg

jąca przywrócić ich podupadłą powagę, zastąpiła miejsce misji proroczej, cechującej sztukę młodą i żywą. Malarze mówią wiele o konstrukcji i kompozycji, nie będąc jednak zdolni do wyrażania swych myśli w sposób, wolny od form przekazanych tradycyjnie, stwarzają szereg nieporozumień i zatrzymują przez swe połowiczne dzieła normalny rozwój malarstwa.

• • •

Za taki stan rzeczy czyż winić mamy twórcę «Soboty», owego żarliwego pielgrzyma, którego niezrównoważone dzieło wywołało tyle zamętu w sumieniach młodych artystów?

Derain był jednym z pierwszych, którzy poszli za Cèzannem w kierunku konstruktywności. Gdy jednak podjęte dziedzictwo mistrza z Aix-en-Provence wydało mu się zbyt ciężkie, poszukał w historji sztuki innych ostoi, innych przystani oraz innych wzorów, i to takich, któreby mu umożliwiły uświadomienie sobie intencyj własnych. Zaczął od naśladowania prymitywów w swej «Wieczerzy» i «Siedzącej kobiecie» tak, jak przedtem naśladował Cèzanne'a i Gauguin'a, aby skończyć na wzorowaniu się na sztuce odrodzenia i malarzach weneckich. Derain jest typowym malarzem doby ostatniej przez retrospektywny i historyczny charakter swej sztuki dziwacznej i malowniczej, która wydaje się jakimś wybiegiem mądrym a tajemniczym. Jest to typ malarza, posiadającego całkiem nową wizję przeszłości, lecz nie umiejącego z bogatego zasobu form, zaczerpniętych z prymitywów, klasyków czy wreszcie baroku, wyzwolić własnego języka plastycznego, odpowiadającego wymaganiom ducha nowoczesnego. Zaliczany przez niektórych do naśladowców sceptycznej szkoły bolońskiej, daje się on raczej nawiązać do aleksandryjczyków, których smak, wyrafinowany do granic ostatnich, był już oznaką niemocy twórczej. W jego dziele znalazł odbicie najcharakterystyczniejszy może szczegół dramatu naszej epoki. Derain—to złośliwy dowcip, szarpiący z dziką zajadłością wszelkie światłe i szlachetne kuszenie się o rozwiązanie problemów, stojących przed malarzem współczesnym. To—rozpęd życiowy, wstrzymany nagle przez nadmiar analizy. To—przywiązanie do praw sztuki, często zmurszałych, w których należało szanować raczej ducha, niż literę.

Derain, który skorzystał z wynalazków kubizmu, nie wyzyskał jednak jego zdobyczy. Brał on czynny udział w rozległym ruchu reakcji przeciwko stylowi abstrakcyjnemu.

Historja Piccassa jest bardziej skomplikowana. Wielki ten artysta nigdy nie zaprzestał poszukiwań na własną rękę. Wbrew zdaniu szerokiej publiczności, nie porzucił on bynajmniej tego sposobu wypowiadania się, który nosi nazwę kubizmu, a polega na dążeniu do ograniczenia o ile możności elementów imitatywnych. Kubizm w swej obecnej postaci stanowi jakby żyjącą

2

realność plastyczną. Obraz Pawła Piccassa jest prostem zestawieniem linij skontrastowanych, zawierających ograniczony do schematu przedmiot, względnie szereg przedmiotów, bardzo luźnie związanych ze światem zjawisk Grubość nakładanej warstwy farby, różne rodzaje faktury malarskiej czy rysunkowej, użycia materjałów obcych, w rodzaju papieru szklanego, którego powierzchnia matowa, szorstka i groszkowata ułatwia w sposób najprostszy wydobycie efektu powierzchni gładszych, — wszystkie środki, jakiemi pogardziliby mistrzowie, znajdują swe usprawiedliwienie u tego malarza, którego pomysłowość jest niewyczerpana. Kompozycje Piccassa są zawsze konkretne i realistyczne. Nigdy nie można ich uważać za dekoracyjne tylko lub ornamentacyjne. Realizm ten wyraża się w jego kompozycjach figuralnych, w postaciach kąpiących się kobiet, pajacach, matkach karmiących, bądź też w portretach ołówkowych, które porównywano niekiedy do rysunków Ingres'a. Wtedy nawet, gdy rozwiązuje problemy formy i umieszcza w przestrzeni fikcyjnej grupy kobiet o ciałach wysmukłych, jak strzelające w niebo kolumny, lub okrągłych, wyolbrzymionych i, dla celów kompozycyjnych, zniekształconych, nawet wtedy Piccasso nie jest tylko dekoratorem lub idealizatorem. Jeżeli w wydaniu sądu o sztuce współczesnej weźmiemy za punkt wyjścia jedynie rozwój barwnego nasilenia,—dzieła Piccassa wydadzą się stanowczo krokiem wstecz w porównaniu z twórczością Renoir'a i Pawła Cèzanne'a. Jeżeli jednak zechcemy przyznać sztuce prawo spełnienia zadań wyższych, to porzucić musimy te kryterja techniczne, które łatwo mogą spaczyć nasz sąd. I jeżeli nawet ostatnie obrazy Piccassa nie należą do świata malarskiego, to jednak przyznać im trzeba zasadniczą cechę dzieł żywotnych, reasumujących i wcielających w siebie ducha wieku, w którym same powstały.

Poza Piccassem niewielu tylko malarzy kubistycznych prowadzi dalej swe poszukiwania. Juan Gris, poświęcający się od kilku miesięcy dekoracjom teatralnym, malował obrazy o kompozycji całkiem geometrycznej, o kolorycie zgaszonym, lecz kompozycji zwartej, precyzyjnej i przemyślanej. Gris stworzył organizmy plastyczne, których elementy, ściśle ze sobą związane, decydują o wrażeniu całości. Jego punkt wyjścia jest abstrakcyjny: stosunek figur geometrycznych, które chce materjalizować, wpisując formy dostosowane w kształt pomyślany uprzednio. Uniezależnia przez to swą linję od schematu, który przedstawia. Ludwik Marcoussis wzbogacił malarstwo kubistyczne, pokrywając płaszczyzny kolorami skontrastowanemi, o soczystej jasności i żywości odcieni. Jakkolwiek niewielką wagę przykłada do przedstawiania, umie się jednak wypowiadać całkowicie, bez uciekania się do środków, stosowanych z lubością przez naturalistów, wykazuje w swej twórczości charakter uczuciowy i zmysłowy, który zatracili malarze, mający zbyt wielki pociąg do spe-



ANDRÉ DERAIN

Nu

Collection Paul Guillaume



ANDRÉ DERAIN Paysage

Collection Paul Guillaume

kulacyj myślowych. Ferdynand Léger wywarł silny wpływ na młodych cudzoziemców, przebywających w Paryżu. Sądzi on, że daje wzrokową syntezę zewnętrznych zjawisk życia. Wysiłek jego odbił się równocześnie i na odświeżeniu treści i na traktowaniu powierzchni. Posługuje się elementami z istoty swej mechanicznemi, które przetwarza w wartości plastyczne. Estetyka malarska Léger'a polega na nieporozumieniu. Malarz ten pragnie zmodernizować swą sztukę przez wprowadzenie do niej nowych tematów, które wyraża z sumiennością jakiegoś malarza karoserji, lub jakiegoś lakiernika. Jerzy Braque jeszcze przed nim przejął od malarzy pokojowych niektóre sposoby techniczne, posługując się legendarnym już teraz grzebieniem, dzięki któremu otrzymywał tak cenione imitacje marmuru lub drzewa. Braque podporządkowywał jednak te wszystkie inowacje malarskości jako takiej, w celu przywrócenia dawnego znaczenia elementowi dotykowemu. Léger uważa je za cel sam dla siebie. Zależnie od okoliczności kopjuje, ustawia lub przestawia części składowe i koła maszyn. W tym świecie żelaza postać ludzka odgrywa rolę bardzo podrzędną. Léger traktuje ją jako część integralną całości. Porusza członki żyjącego ciała, jakby puszczał w ruch koła maszyny. Błąd jego polega na chęci podporządkowania sztuki życiu, oczywiście życiu zewnętrznemu. Jeżeli Léger pierwszy zrozumiał poetyckie znaczenie maszyny, to okazał się całkiem niezdolny do wyrażenia ducha przemysłowej cywilizacji współczesnej i wydobycia z niej wielkich rysów charakterystycznych i ogranicza się tylko do zestawiania szczegółów, które uważa za charakterystyczne, w szeregu obrazów fragmentarycznych.

Léger przeciwstawia empirycznej i aproksymatywnej pracy większości dzisiejszych malarzy precyzyjną i naukową robotę inżynierów i mechaników. A jednak mimo swej żywotności, logiczności i racjonalności, teza jego nie może stanowić o przyjęciu przez sztukę środków ekspresji z dziedziny mechaniki. Przyznając monoplanowi harmonijność i estetyczność wyglądu, nie można się zgodzić, aby jego piękno było tej samej kategorji, co piękno obrazu, posągu czy budynku. Jakkolwiekby się ta sprawa miała, w każdym bądź razie wykorzystywanie bezpośrednie zdobyczy techniki współczesnej dla celów artystycznych nie wydaje się możliwe.

Jedynie przez przejęcie się w swej dziedzinie duchem, ożywiającym wielkie odkrycia naukowe, a nie przez inspirowanie się kształtem przyrządów telegrafu bez drutu, może artysta okazać się godnym reprezentantem swej epoki, chociażby nawet zatrzymał w swych obrazach owoce, kwiaty lub inne codzienne przedmioty, których kształt pozostał niezmieniony.

Ewolucję normalną Alberta Gleizes'a zatrzymywała ciągła troska o wyzwolenie się z pod tyranji przedstawiania rzeczywistości. Obrazy jego już nie są nawet niejasnemi ideogramami, lecz powierzchniami, ujętemi, ułożonemi i wykonanemi w sposób całkowicie ornamentalny.

Twórca orfizmu i synchronizmu, Robert Delaunay, operuje nadal tonami uzupełniającemi się, podkreślającemi się wzajemnie, lecz łamiącemi jedność harmonijną obrazu. Jego barwy, funkcje światła, są pozostałością neoimpresjonistyczną. Plakaty i projekty do afiszów dają nam pojęcie o twórczych zasobach Delaunay'a.

Jerzy Braque, należący wraz z Henrykiem Matisse'm, Andrzejem Derain i Pawłem Piccasso do niewielkiej liczby francuskich malarzy pierwszorzędnej wartości, nie może już być teraz uważany za kubistę, lecz jego martwe natury o kolorycie beige, zielonym, białym i popielatym na czarnem tle — są dziełami wysokiej wartości artystycznej.

•
• •

Matisse buduje przez barwę. Nie wtłacza jej, jak Piccasso, w ramy kształtu zakreślonego. Odwrotnie — od barwy uzależnia rozmiary kształtów. Zastępuje ona rozmieszczenie perspektywiczne, linearne i pozwala malarzowi, wyzyskującemu jej własności, ustalić plany w przestrzeni fikcyjnej. W przeciwstawieniu do Braque'a i Piccassa, Matisse ocala w obrazie całkowitą jedność techniki. Tło jego jest jakby pokreślone zygzakami, posiekane i pocięte, co urozmaica i ożywia zbyt jednostajne części powierzchni. Technika ta, zapożyczona od wschodnich garncarzy, znana była dobrze Delacroix, właściwemu poprzednikowi Matissa.

Maurycy Utrillo, Maurycy de Vlaminck i Modigliani, zmarły przedwcześnie, to trzej malarze o twórczości specyficznie ludowej. Jedną z najpiękniejszych zdobyczy estetycznych naszego wieku jest zdolność poznawania oderwanej wartości dzieła, bez brania pod uwagę sposobu, użytego przez malarza dla skonkretyzowania i uzewnętrznienia swego zrozumienia sztuki. Epoka, szczycąca się rozumieniem sztuki afrykańskiej, pre-romańskiej, kreteńskiej, hettyckiej czy malajskiej, epoka, która umie patrzeć na barok z nowego zupełnie punktu widzenia, potrafi wydobyć zasadnicze cechy artyzmu z każdego dzieła, jakiegobądź stylu.

Maurycy Utrillo jest wyjątkiem w historji sztuki. Pocztówka, obrazek ludowy stanowią niewątpliwie jego punkt wyjścia. Lecz świat jego jest pełen patetyczności. Maurycy Utrillo maluje stary Montmartre, stare zniszczone rudery, przedmieścia z brudnemi zaułkami i wątłemi, choremi drzewami. Zarówno przez wybór tematu, jak przez swą technikę wyrazistą, sugestywną i bezpośrednią, wykazuje Utrillo, wielką tężyznę rzemiosła artystycznego i wizji lirycznej, która może zachować całą swą świeżość i sens istnienia nawet w epoce bardzo intensywnej kultury artystycznej.

Włoch Modigliani wchłonął wszystkie zdobycze sztuki współczesnej. Jakkolwiek podlegał wpływom rzeźb murzyńskich i obrazów kubistycznych,



GEORGES BRAQUE

Nature morte



HENRI MATISSE — La femme



LOUIS MARCOUSSIS — Nature morte

zachował jednak swój styl toskańskiego prymitywu, idealizującego pospolite codzienne tematy i stylizującego linje, składające się w zespole swym na wyrazistą i subtelną całość.

Jeżeli Piccasso, Braque, Derain i Matisse są malarzami, dla których sztuka jest celem sama w sobie, to Vlaminck i Jerzy Rouault są ekspresjonistami. Intensywne pejzaże Vlaminck'a dyszą ludową żywotnością północy. Ale barwy jego o dramatycznem napięciu nie ograniczają się zupełnie do własnych swych wartości. Każde dotknięcie jego pendzla znajduje oddźwięk we wrażliwości wzruszeniowej. Jego gwałtowne nakładanie farb, jego technika barbarzyńska i mocna, jego rozwichrzone drzewa, jego nieba,—zwiastują nowożytnego romantyka. Element ekspresyjny góruje również nad elementem czysto konstrukcyjnym i w dziełach Jerzego Rouault'a, który przejął od Honorjusza Daumier'a zrozumienie dla linji, pełnej wymowy, poza samą malarskością, użyczającej jeszcze formie życia duchowego. Jerzy Rouault jest bowiem, w przeciwstawieniu do większości współczesnych sobie artystów, malarzem «literackim» i jego sztuka narracyjna może być tłumaczona i transponowana na poezję. Jego rysunek i koloryt nie służą do wyrażania abstrakcji, lecz stanowią język nerwowy i wzruszający. Juljusz Pasein może być zaliczony do malarzy charakterów. Należy on do rasy Toulouse-Lautrec'a. Siła jego przejawia się głównie w karykaturze. Linją precyzyjną, ostrą, subtelną rzeźbi kształty i wydobywa z nich elementy typowe. Pasein przetwarza proporcje swych figur, zależnie od potrzeb kompozycji, zwiększając je, lub zmniejszając.

Malarzem, który z większą lub mniejszą słusznością przywłaszcza sobie rozgłos Derain'a i Piccassa, jest Andrzej Dunoyer de Segonzac. Jest to malarz prawdziwy, obdarzony jakąś siłą elementarną, lekceważy teorje, będące w obiegu, maluje z wrodzoną energją i rozpędem prawdziwego twórcy. Będąc bardziej malarzem, niż artystą, stwarza on jednak dzieła, w których przejawia się nowe odczucie natury, odtwarzanej z miłością, i chociaż patrzy na nią przez pryzmat indywidualności, zdolnej do poddania się jej bezpośredniemu działaniu, ujmuje ją jednak w rytm uprzednio ustalony.

Andrzej Lothe eksploatuje formuły kubizmu, pozostając jednak malarzem tradycyjnym. Widać to w długim szeregu dzieł, zbudowanych wedle schematów dawnych mistrzów. Lothe zdaje się zapominać, że kompozycja nie stanowi celu sama w sobie, że nie jest miarą uświęconą, stałą wytyczną plastyki, lecz, że jest ona ramą giętką, służącą do zamknięcia myśli artysty. Zupełnie tak samo, jak nie można już malować ukrzyżowanych Chrystusów, lub Zwiastowań na modłę malarzy renesansu i baroku, nie można również zapożyczać od dawnych mistrzów praw harmonji, bez niebezpieczeństwa tworzenia dzieł fałszywych i nieszczerych.

Taki jest charakter malarstwa francuskiego. Siła jego polega na poszanowaniu rzemiosła artystycznego i na nienawiści artystów do ideologji, wrodzonej wady sztuki germańskiej. Słabość natomiast objawia się przez wyraźnie zaznaczoną skłonność do formalizmu, tej oznaki zbliżającego się akademizmu, i przez oddawanie pierwszeństwa sprawności technicznej i wartościom materjalnym na niekorzyść pierwiastka duchowego, który wszak stanowi o większości prawdziwych arcydzieł.

Wacław Husarski.

STATUA MATKI BOSKIEJ W KAZIMIERZU DOLNYM.

W rozprawie swej p. t. «Kazimierz Dolny», zamieszczonej w tomie IX «Sprawozdań Komisji Historji Sztuki», Józef Czekierski przytacza za Słownikiem geograficznym, że w kazimierzowskim kościele farnym «jest statua drewniana Matki Boskiej, do noszenia za procesją urządzona, a czasy króla Kazimierza Wielkiego niewątpliwie przypominająca», Czekierski dodaje, że śladów istnienia tego posągu wykryć mu się nie udało.

Istotnie, wśród zabytków fary w Kazimierzu nad Wisłą, czyli inaczej Dolnym, niema, jak się zdaje, posągu z tak odległej przeszłości, jest natomiast gotycka figura Matki Boskiej z czasów, o jakie sto lat późniejszych, którą jednak autor artykułu w Słowniku geograficznym miał niewątpliwie na myśli. Figura ta, odkryta przeze mnie niegdyś na strychu kościoła farnego, od szeregu lat używana jest, jak dawniej, do noszenia przy procesji. Wartość jej artystyczna, oraz charakter, typowy dla sztuki polskiej w. XV, skłaniają mnie do podania krótkiego jej opisu, obok zdjęcia, wykonanego przez p. Stefana Platera.

Rzeźba mierzy od góry do podstawy 123,5 ctm. i wykonana jest z drzewa, jednak gatunek drzewa trudno ustalić z powodu pokrycia całości dosyć grubą warstwą farby olejnej. Przedstawia ona Matkę Boską w typowym dla sztuki gotyckiej ruchu, opartą na lewej nodze i z bardzo silnie wysuniętem lewem biodrem, skutkiem czego górna połowa ciała pochyla się mocno na prawo. Pochylenie głowy ku lewej stronie zamyka esowatą linję ogólnej sylwety w «contra posto», charakterystyczne dla gotyku. Matka Boska ma na sukni płaszcz, spięty pod szyją, i podtrzymuje obu rękami obfite jego fałdy, podkładając je pod ciało trzymanego na ręku Dzieciątka. Na głowie o rozpuszczonych włosach zasłona, spadająca fałdami ku ramionom, na niej korona gotycka z wyobrażeniem drogich kamieni, częściowo uszkodzona. Na szyi częściowo uszkodzony naszyjnik.

Rzeźba ta była w swoim czasie odnowiona tak gruntownie, że nie bardzo można zdać sobie sprawę ze wszystkich szczegółów pierwotnego jej wyglądu. Przy restauracji tej tył figury, pierwotnie wydrążonej, został zaklejony, szpary i uszkodzenia dopełnione papką papierową (papier maché), a wszystko pokryte farbą olejną. Gruba jej warstwa nie pozwala między in-

nemi na ustalenie, czy Dzieciątko pochodzi z tej samej epoki, co Madonna. Zdaje się to nieco wątpliwe ze względu na niższą znacznie wartość artystyczną, zwłaszcza zaś na pofałdowanie pokrywającej je draperyjki, fałdy te pozbawione są stylistycznego i dekoracyjnego ładu i w niczem nie przypominają gotyku, tak rozmiłowanego w ostrych załamaniach tkaniny.

Natomiast postać Matki Boskiej posiada wysokie zalety artystyczne, pomimo manierycznie wąskich ramion, przy których głowa wydaje się za wielka. Głowa ta, o wysokiem, wypukłem czole, cienkim nosie i okrągłym podbródku, zwraca uwagę smutną słodyczą swego wyrazu, podkreśloną przez pełne wdzięku pochylenie. Ten wyraz jest wysoce charakterystyczny dla sztuki krakowskiej wieku XV.

Ruch postaci i układ ostro łamiących się fałd są nawskroś gotyckie. Odpowiadają one stylistycznie typowi rzeźby niemieckiej, albo, mówiąc ściśle: norymbersko-frankońskiej z drugiej ćwierci wieku XV. Szczególnie silne pokrewieństwa z rzeźbą naszą odnajdujemy w znanych posągach Matki Boskiej z kościoła Św. Sebalda w Norymberdze i z domu Lobenhoferów, dziś w «Germanisches Museum». W tej, zwłaszcza ostatniej rzeźbie pochylenie postaci, jakkolwiek mniej przesadnie zaznaczone, jest jednak niemal takie samo, niemal to samo udrapowanie płaszcza, bardzo podobne na głowie sfałdowanie zasłony, zakończonej takim samym ozdobnym rąbkiem. Obie jednak wymienione rzeźby niemieckie posiadają więcej realizmu, a mniej natomiast stylistycznej maniery. Ta właśnie pewna manieryczność każe przypuszczać, że rzeźba z Kazimierza Dolnego jest dziełem nieco późniejszem, niż przytoczone dla porównania rzeźby norymberskie, i powtarzającem wcześniej wytworzony typ. W każdym jednak razie epoka jej powstania nie przekracza połowy wieku XV, wskazuje na to surowość i powaga stylistycznego ujęcia, w którem nie znać nietylko śladów odrodzenia, ale nawet kapryśnego bogactwa t. zw. gotyku płomienistego.



Fot. S. Plater-Zyberk

Matka Boska z Dzieciątkiem
Fara. Kazimierz nad Wisłą



Fot. S. Plater-Zyberk

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

Widok od Krak.-Przedmieścia

M. L.

PRZEBUDOWA GMACHU RADY MINISTRÓW W WARSZAWIE.

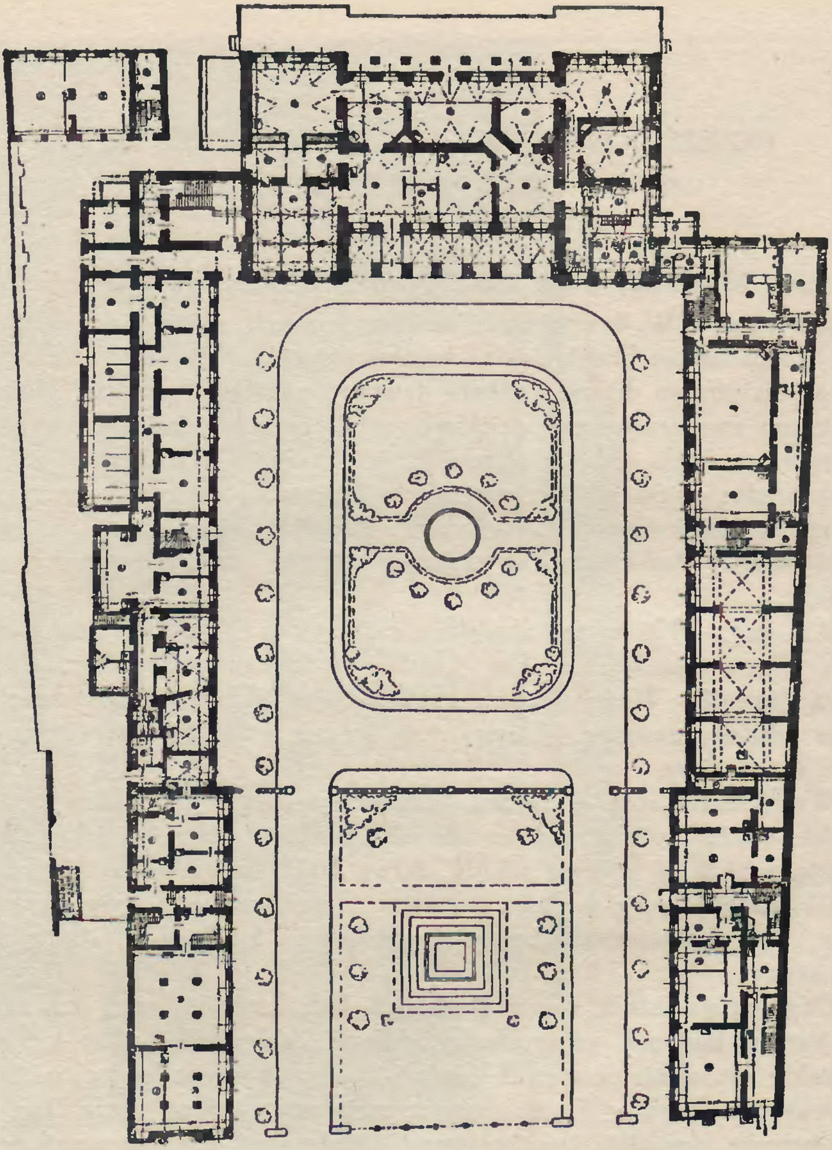
Pałac Rady Ministrów, ongiś pałac Namiestnikowski, Krak.-Przedm. 46/48.

Rok 1914. — W dawnej siedzibie historycznych rodów polskich, dziś tak zwane «Gubernskoje Prawlenje». Charakterystyczne przystosowanie urzędów do nieodpowiedniego dla nich układu dawnego pańskiego gmachu. Duże sale przedzielone «tymczasowemi» działówkami lub «przepierzeniami», wyposażone i urozmaicone dzięki temu w ciemne kąty i brudy. Obok dawnej pozłoty — obdarte, brudne obicia lub cuchnąca farba klejowa. Strzeże tego anormalnego stanu rzeczy dużej wartości artystycznej pomnik Paskiewicza, dłóta rzeźbiarza Pimienowa. Paskiewicz był właściwie ostatnim panem i rezydentem tego pałacu.

Rok 1917. — Niema już okazałego Paskiewicza. Podstawa jeno kamienna została. Krata żelazna zamknięta. Groźne pikelhauby, pokrzykując, odpędzają ciekawą gawiedź. Wstęp bowiem «wzbroniony». Urzędują tam teraz okupacyjne władze niemieckie. Dostęp mają jedynie jednostki odpowiednio politycznie usposobione.

Wreszcie rok 1918. — Znowu historyczny miesiąc listopadowy. Przedstawiciele władzy państwowej, na ten raz narodowej, ciągnięci jakąś siłą nieprzepartą, przenikają poprzez arkady, drzwi, bodaj nawet okna do wnętrza pałacu i usadowiają się w nim na dobre. Gmach staje się znowu symbolem władzy. Bez dyskutowania, bez wielogodzinnych konferencyj, dzieje się to raczej samorzutnie.

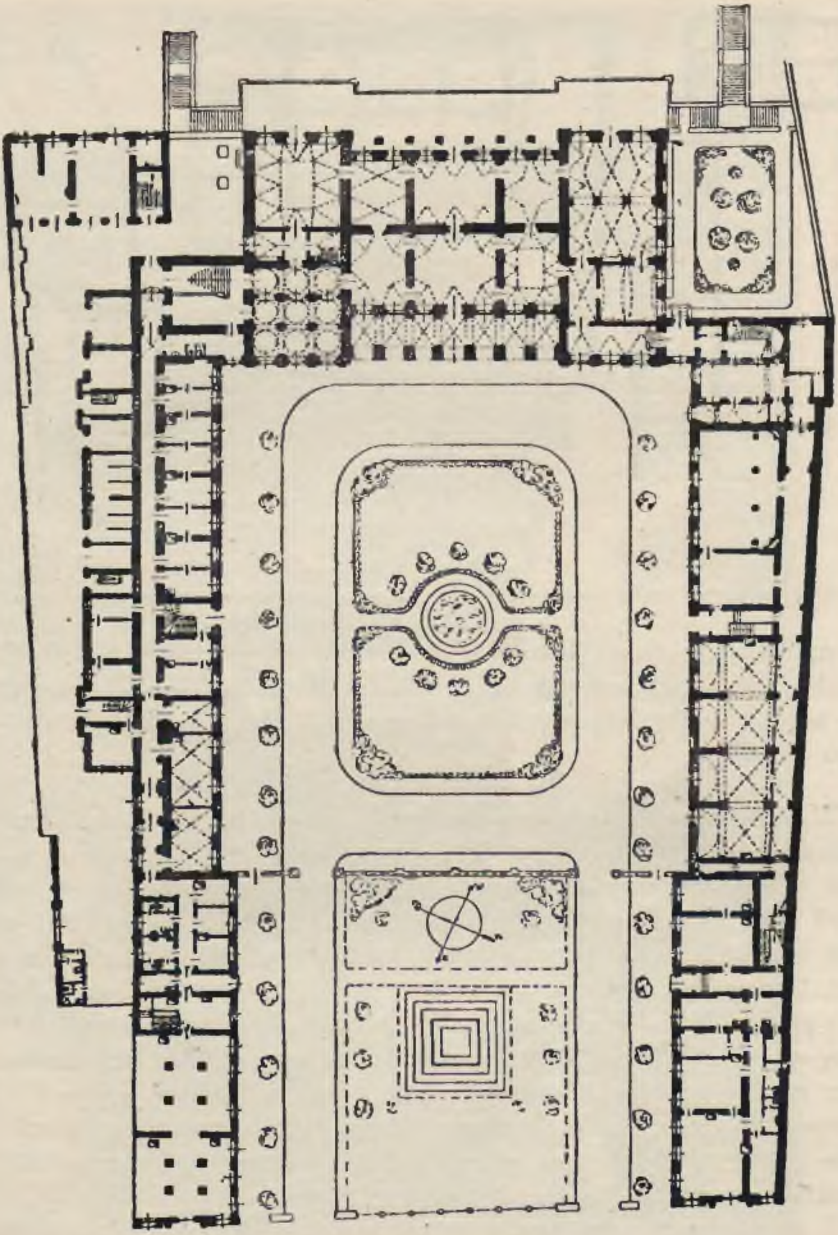
Czy postała jednak w umysłach tych ludzi myśl o tem, co zacz za istotą jest ten budynek, taki spokojny, dumnie od gwarnej ulicy odsunięty? Jakie koleje bytowania przeszedł? Kiedy i jakie w swych podwojach osobistości historyczne widywał? — Wszak mury te mają swe oblicze szczególne, mają swoją metrykę, posiadają kronikę pisaną. Radosnemi czy smutnemi dziejami kronika owa jest ubarwiona? Wątpię, czy kto wtedy o tem myślał. Obłędny zew o lokale dla urzędowania dominował ponad wszystkiem w chwilach narodzin państwowości. Z urzędu też, z tak zwanego Ministerstwa Robót Publicznych, powołano, celem «natychmiastowego» przystosowania tych lokali, «inżyniera»,



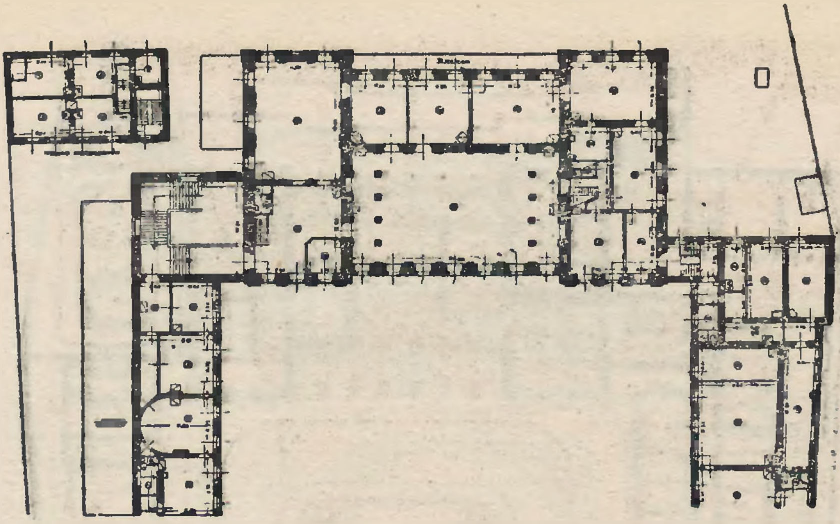
Pałac Rady Ministrów.

Rzut przyziemia.

Plan wykonany przez władze okupacyjne niemieckie według pomiarów z natury.



Pałac Rady Ministrów.
Rzut przyziemia.
Po przebudowie dokonanej w latach 1919—1921.



Pałac Rady Ministrów.
Rzut I piętra.
Przed przebudową, według pomiarów z natury, dokonanych przez władze okupacyjne niemieckie.

który rozpoczął «remont» lewego skrzydła (od strony kościoła Karmelitów). Bez należytego przygotowania się do rekonstrukcji, burzono ściany, przestawiano schody, oddzielano przejścia i korytarze. Skrzydło lewe padło ofiarą tego pośpiechu.

W wielu szczęśliwych wypadkach jednak zsyła los jakąś jednostkę, która, powodowana niewytłómaczalnem lokalnem umiłowaniem czy uczuciem, odda się czy to pewnej pracy, czy, jak w danym wypadku, opiece nad takim objektem, jak budynek. Bo doprawdy i budynek jest istotą godną ręki ciepłej i opieki miękkiej. Toć twór ten bywał, jak i istota żywa, poczęty z jakiejś miłości, czy popędu, był również hodowany i pielęgnowany, bywał lubiany, może i pieszczony, a w chwilach odmiennych zapominany, odpychany i puszczany w niełaskę. W miłujące gospodarcze ręce p. Feliksa Szymczaka trafił na ten raz były pałac Namiestnikowski i dobrze na tem wyszedł. Tego umiłowania, może z braku możności wobec przeżywanych trudnych momentów politycznych — nie mógł wykazać ani jeden z ministrów polskich, co w przeciągu tych kilku lat przejściowo tam bawili.

A przeszłość ta sięga siedemnastego stulecia. Już za Władysława IV «możniejsi panowie wznosili wtedy w Warszawie wspaniałe pałace, wytworem i bogactwem królewskim się równające. Wtedy to przemożna rodzina Kazanowskich wymurowała pałac (na miejscu gdzie dziś dom Towarzystwa Do-



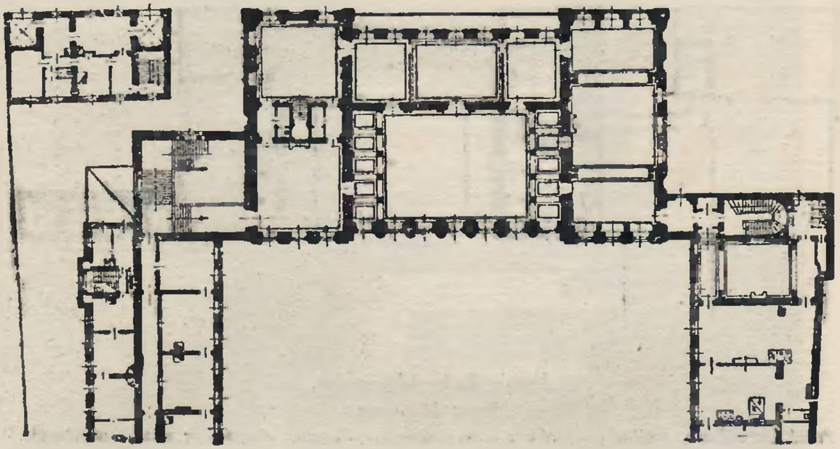
Fot. S. Plater-Zyberk

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

Taras od strony ogrodu



PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI — Sala balowa

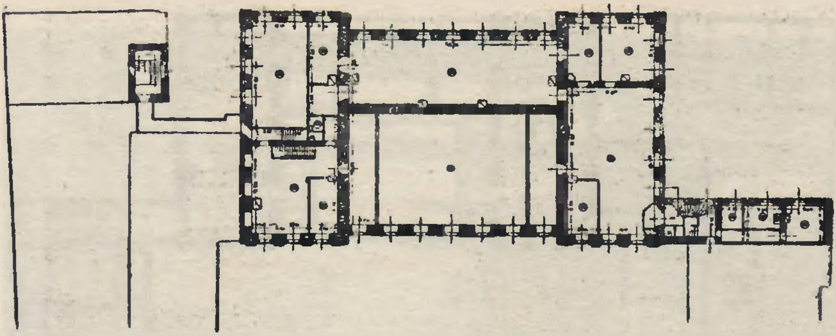


Pałac Rady Ministrów.
Rzut I piętra.
Po przebudowie dokonanej w latach 1919—1921.

broczynności», który, jak powiada Jarzemski, pięknością swej budowy, bogactwem i wspaniałością sprzętów przewyższał zamki królewskie. Równej okazałości miały być pomiędzy innemi pałace: hetmana Koniecpolskiego (dziś pałac Namiestnikowski), Radziejowskich (dziś Resslera), Denhoffa (dziś pałac Stan. Potockiego), Jerzego Ossolińskiego (dziś Resursy), Daniłowiczów (dziś dom Nowakowskiego)». Architektem obecnego pałacu Rady Ministrów był Tencalla Constante. Powołany przez Stanisława Koniecpolskiego w roku 1645 do tej pracy, był on już znanym artystą, nadwornym budowniczym króla Władysława IV i miał za sobą projekt architektonicznej części kolumny Zygmunta III.

Gdy na początku osiemnastego stulecia Warszawa za czasów saskich stroić się poczęła, znajdujemy znowu znamienną wzmiankę o okazałości omawianego pałacu. «Słynęły wtedy w Warszawie pałace na Krakowskiem Przedmieściu: Koniecpolskich, z pysznym ogrodem i okazałemi fontannami, później Radziwiłłów, pamiętny podwójnem w nim przebywaniem Piotra Wielkiego, kiedy w roku 1705 i 1709 miasto to zwiedzał».

W końcu tego stulecia przechodzi pałac w ręce Dominika Radziwiłła. Dziwne koleje przypadają budynkowi w tym okresie. Wymagają one szczegółowego zbadania, niemieszczącego się w ramach niniejszej notatki. Wiadomem jest wśród innych faktów, że w latach 1775 i 1776 był odnajmowany na zabawy publiczne w «przedsiębiorstwo» przez marszałka wielkiego koronnego Lubomirskiego. Zabawy te odbywały się w ogrodzie. Miały być



Pałac Rady Ministrów.
Rzut II piętra.
Przed przebudową, według pomiarów z natury, dokonanych przez okupacyjne władze niemieckie.

tam dwa namioty wielkie: jeden służyć ma «na obiady i kolacje z wszelkiemi chłodnikami i napojami», w «drugim namiocie przeznaczonym do tańców, orkiestra z 8 osób złożona grać będzie podług woli szukających w tej rozrywce zabawy». Ponadto są tam bilardy, «koło fortuny», «gra fortuny», huśtawki, ognie «illuminujące» i t. p. Sam pałac uległ również temu losowi. «Kompanija» bowiem owa dla «powiększenia dochodów swoich» utworzyła w nim klub o bardzo ciekawym statucie, jak pisze A. Wejnert w «Starożytnościach Warszawy».

W czasach wojen Napoleońskich gościł w pałacu cesarz Aleksander I. Historyczny ten fakt potwierdza rzeczowo fotografja, przywieziona w roku 1922 z Rosji przez p. M. Piotrowskiego, zbieracza zabytków dotyczących Polski, a rozsianych na Wschodzie. Fotografja owa z obrazu przedstawia monarchę na tle sali, jakiej nie znano nigdzie w Warszawie. Podpis jednakże głosi o bytności cesarza w pałacu Łazienkowskim. Otóż przeprowadzana restauracja byłego pałacu Namiestnikowskiego wykryła pod 5-centymetrową powłoką tynku malowidła ornamentacyjne, tak zwane nie po polsku «filungi» lub «panneaux» na ścianach. Malowidła te przez częściowe uzupełnienie udało się odtworzyć; są one identyczne z temi, jakie wyobrażone są na ścianach pokoju na obrazie, uwieczniającym pobyt cesarza w Warszawie.

Okres ten kończy się w 1817 roku, kiedy do przebudowy powołany został znany już dobrze architekt Piotr Aigner. W tym bowiem roku Rząd nabył od Radziwiłła pałac dla swych potrzeb i zarządził odpowiednią przebudowę. Staje się on wkrótce miejscem urzędowania namiestników, a nowa nazwa, tym chrztem uświęcona, dotrwała do czasów ostatnich. Do tego też okresu należeć może elewacja środkowej części zwrócona do Krakowskiego



Fot. S. Plater-Zyberk

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

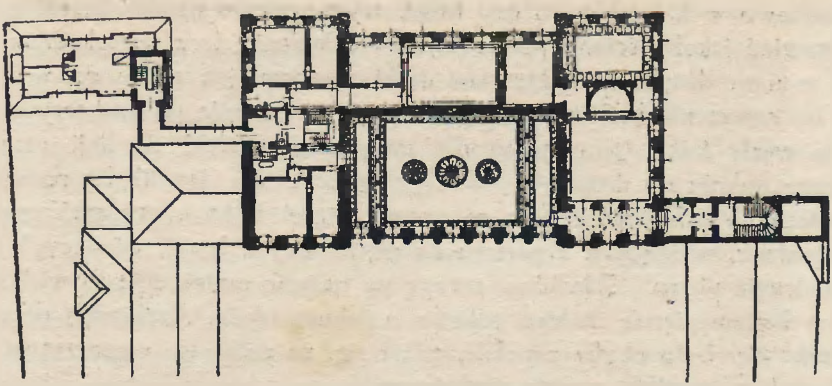
Sala jadalna



Fot. S. Plater-Zyberk

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

Fragment sali jadalnej



Pałac Rady Ministrów.
Rzut II piętra.
Po przebudowie dokonanej w latach 1919—1921.

Przedmieścia, gdy elewacja od strony ogrodu od Wisły zachowała, że tak powiem, nieskazitelność pierworodną początku 17 stulecia.

Po roku 1832 pałac Namiestnikowski traci swą reprezentacyjność. W roku 1852 zostaje zniszczony przez pożar. Odbudową jego kieruje Alfons Kropiwnicki przy współpracownictwie Adama Nowickiego. W roku 1856 Bolesław Podczaszyński dekoruje sale na przyjęcie cesarza Aleksandra II. Dalsze dzieje są mniej więcej znane.

Sama ilość tych imion, z życiorysem pałacu związana, wskazuje na szereg zmian, jakie gmach ten przeżyć musiał. Jeżeli jednakże wieki poprzednie przysparzały mu chwały i świetności, to koniec wieku 19-go doprowadził do stanu opłakanego. Wygrzebać z tych naleciałości i nawarstwień zdrowe jądro przeszłej wielkości, względnie choćby zdrowego architektonicznego kośćca budowy, było zadaniem niełatwem dla rekonstruktorów. Stopniowe usuwanie naleciałości oczyszczało tę atmosferę zniekształcenia myśli architektonicznej. Wyłoniła się ona w swej bodaj pierwotnej czystości tylko w centralnej części pałacu. To zadanie architektoniczne trzeba było nosić, że tak powiem, w zanadrzu, bo jednocześnie trzeba było zadośćuczynić niezliczonym zmiennym wymaganiom życia codziennego. Wystarczy jednakże porównać plany stopniowego przeinaczania się budynku w jego środkowej części, aby wyczuć, jak barbarzyńskie było w ostatnich czasach obchodzenie się z tym organizmem architektonicznym. Uprzytomnijmy to sobie. Oto przystawiono tak zwany «tambur», taką szafę, jakby przylepioną do elewacji dla usunięcia przeciągów, umieszczono ją na domiar złego nawet nie na osi budynku, lecz od lewej strony w drugiej arce podcienia frontowego, postawiono działówki dolnej frontowej części, dla «celów praktycznych» w ten sposób, że trafiały

przypadkowo w linje sklepień czy lunet, wymurowano działówki, które miały przedstawiać jakoby ściany podtrzymujące sklepienia, lecz pomalowano je na tynku w naturalistycznie traktowane deski sosnowe, jak to bywa w gospodach, bo nawet nie hotelach prowincjonalnych, wreszcie po barbarzyńsku pościnano węzły ścian (patrz plan) dla urządzenia przejść po linji przekątnej z jednego pokoju do drugiego. Weźmy jeszcze dla przykładu rozwiązanie wewnętrznych schodów, czy to w prawej części tejże omawianej centralnej części pałacu, wiodących z parteru na piętro, czy z lewej, wiodących z piętra na drugie piętro. Zwróćmy uwagę na naiwne oddzielenie w wielkim pokoju na I-szem piętrze małego pokoiku o jednem oknie. Architekta przy tych robotach nie było chyba zupełnie, zdaje się, że robił to samorzutnie jakiś intendent bez wszelkiej porady technicznej.

Wszystko to podległo uprzątnięciu i usunięciu bezapelacyjnemu, jak również cała sieć rur gazowych, przewodników elektrycznych, telefonicznych i t. p., przecinających bez ceremonji architektoniczne linje frontowej elewacji. Dopiero wtedy można było ułożyć sobie plan dalszy postępowania, podlegający nasamprzód pewnemu ryczałtowemu podziałowi budynku na części, przeznaczane dla tych lub innych celów użytkowania. A więc lokale parteru środkowej części przeznaczono na urzędowanie Rady Ministrów i jej prezesa, pierwsze piętro otrzymało przeznaczenie reprezentacyjne i wreszcie drugie piętro stało się mieszkaniem prywatnem Prezesa Ministrów. Boczne zaś skrzydła zajęły urzędy kancelarji Rady Ministrów. Po usunięciu wyżej wskazanych nawarstwień w prawem skrzydle (od strony Bristolu), udało się uwidocznić sklepienia beczkowe dawnych stajen Radziwiłłowskich. Na parterze znowu środkowej części od frontu wypadło uczynić całkowite przegrupowanie dla urządzenia właściwego westibulu i poczekalni. Jednakże od ogrodu pozostawiono «dla oszczędności» dawny układ, ba nawet Ludwiki XV i XVI, powstałe w XIX stuleciu. Salę balową na I piętrze pozostawiono świadomie nietkniętą, aczkolwiek ornamentacje gipsowe na suficie i ścianach najwidoczniej pochodzą z dwóch różnych okresów. Przerobiono za to otaczające ją wokół pokoje i przywrócono kompozycyjnie usprawiedliwione rozstawienie drzwi i przejść. Poprzednio drzwi były widocznie poprzebijane ręką owych intendentów w zupełnie nieusprawiedliwionych miejscach. Pokoje te łączą się wewnętrznemi schodami z drugiem piętrem, mieszkaniem prywatnem Prezesa Ministrów, poprzednio zaś archiwami i składami urzędów rosyjskich. Kuchnie, potrzebne dla mieszkania Prezesa Ministrów, nie nadające się do rozlokowania w tej środkowej oficynie, umieszczono w domku, przylegającym do posesji kościoła Karmelickiego, łącząc je z centralną oficyną zapomocą krytego balkonu.

Jeżeli się przyjmie pod uwagę, że w ciągu całego czasu przebudowy

praca ani Rady Ministrów, ani jej urzędów nie była przerwana, to się uprzytomni trudności pokonane i przeszkody przebyte. Bieg robót budowlanych, wobec tej obecności na miejscu urzędów, rozciągnął się na lat kilka. Rzec można, że budowa dotychczas nie jest skończona. Wznowienie w tym międzyczasie pomnika ks. Józefa Poniatowskiego na placu Saskim dopomogło przez zużycie granitu podnóża b. pomnika Paskiewicza, a więc przez usunięcie pozostałości po nim, do uporządkowania podwórca, lecz lwom-sfinksom, wrosłym z biegiem czasu w ziemię, dotychczas nie przywrócono należytego ustawienia. Dobudowanie oficyny gospodarczej zakryło ohydę muru granicznego od strony kościoła Karmelickiego, lecz nie rozwiązano dotychczas bramy od tej strony tak, jakby ją rozwiązać należało. Tymczasowe parokrotne «remontowanie» nie jest racjonalnem załatwieniem sprawy. Wreszcie i ten dawnej świetności pamiętny ogród od tarasu, ciągnący się kiedyś aż do Wisły, wymaga tego ostatniego akordu, który dopiero rzecz całą wartościową czyni. Pamiętajmy, że budujemy rzeczy trwałe, historyczne. Kierownictwo przebudowy umieściło nad drzwiami wejściowemi do sali balowej następujący napis:

Dei providentia
Populi constantia
Legionum virtute
Polonia restituta
A. D. MCMXVIII
Domus haec renovata
A. D. MCMXX.

Napis, którego już żadna ręka najeźdźcy nie zetrze, obowiązuje. Historyczna renowacja więc owa winna być doprowadzona godnie do końca.

Jerzy Siennicki.

KOŚCIÓŁ ŚW. TRÓJCY W LUBLINIE

(Dokończenie).

Jednocześnie z pracami malarskiemi prowadzono badania, dotyczące architektury kościoła. Sporządzono w tym celu, objęte pracą niniejszą, dokładne pomiary kościoła. Zaczęto od podziemi. Opierając się na danych, zawartych w opisie wizytacji biskupiej kościoła w r. 1603, znajdującym się w archiwum Konsystorza Lubelskiego (tom 96, str. 75 i 76), przystąpiono do kopania w prawym rogu przytęczowym podziemia pod nawą główną. Zgodnie ze słowami opisu wizytacji, natrafiono w pasze sklepiennej na zniszczone schody kamienne, mały przedsionek z otworem drzwiowym, zaopatrzonym futryną drewnianą, oraz przejście przemurowane u góry cegłą nowoczesnego formatu, prowadzące do lochu nieoświetlonego, leżącego pod piwnicą, znajdującą się pod prezbiterjum. Z dokonanego zdjęcia pomiarowego wynika, że pomieszczenie owo jest prostokątne, o półkulistem zakończeniu, sklepione ostrołukowo bez pasów i żebrowań. Materjał pierwotny murów i sklepienia — wapień nietynkowany. Ściany jednak w wielu miejscach podmurowane cegłą nową, co pozwala przypuszczać, iż ta część kościoła, która jest bezwzględnie najstarsza, zmuszała do częstych napraw. Podłoga w tym lochu jest z ziemi ubitej i gruzu. Kopiąc w rogu lewym (stojąc twarzą do gł. ołtarza) — północnym, przy ścianie podtęczowej, dokopano się do fundamentu, leżącego o 1.50 m. nad poziomem podłogi niższego lochu. Po przebiciu muru, leżącego pod tęczą, natrafiono na podziemie pod nawą główną. Dokładne pomiary oraz badania wyższego podziemia wykazały co następuje. Podziemie, leżące pod absydą, ma w przybliżeniu jej formę. Oświetlone jest jednem oknem, nieomal kwadratowem, umieszczonem powyżej sklepienia, okratowanem podwójnie: jedna krata — pionowa, w płaszczyźnie okna, druga — pozioma, w płaszczyźnie klucza sklepiennego. Światło z okienka tego przedostaje się bardzo pochyłym, skośnym kanałem, pozostawionym w grubości muru, a kończącym się na wysokości 1,4 metra od podłogi podziemia. Podobne urządzenia bywają stosowane w nowożytnych suterenach, o ile są one bardziej wgłębione w terenie. Tutaj jednak, przy zewnętrznem badaniu absydy, okazało się, iż okienko to leży kilka metrów nad poziomem wzgórza, na którem wznosi się kościół. Rodzi się więc przypuszczenie, iż wzgórze zamkowe było kiedyś wyższe, prezbiterjum zaś, znajdujące się obecnie na poziomie wzgórza, było pod ziemią. Również przypuszczać można, — i ta myśl wydaje się autorowi prawdopodobniejsza — że okno zewnętrzne umieszczono na dużej wysokości i silnie okratowano ze względu na warowność zamku, którego częścią integralną był kościół. Podziemie ma sklepienie beczkowe, jest to godne uwagi ze względu na dalsze szczegóły, które nieomal wszystkie wykazują cechy ostrołukowe. Ściany i sklepienia z cegły średniowiecznej, mieszanej z wapniakiem, nietynkowane. Przejście, o którem wspomniano na początku, umieszczone w grubości ściany południowej, sklepione ostrołukowo, ma dobrze zachowane schody ceglane. Prowadzi ono obecnie do prawej strony części kapłańskiej. Zarówno jego ostrołukowa forma, jak i kształt cegieł (8,5 do 10 ctm. grubości), oraz kompozycja fresków, wykazująca przy otworze wyjściowym w prezbiterjum obramienie, malowane równocześnie z resztą ornamentów, pozwala przy-



Fot. S. Plater-Zyberk

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

Gabinet prywatny Prezesa Rady Ministrów, z plafonem L. Śleńdzińskiego





Przejście wykuszowe do budynku gospodarczego

PAŁAC NAMIESTNIKOWSKI

Fot. S. Plater-Zyberk

Fragment schodów głównych

puszczać, iż przejście oraz schody są pochodzenia średniowiecznego, mianowicie gotyckiego i służyły zawsze jako połączenie górnego kościoła z dolnym. Przejście u góry, przy wyjściu do prezbiterjum zamurowane częściowo nowszą ścianką ceglaną. Ponad jej górnym krajem jest wolna przestrzeń około 1,5 m. wysokości. Otwór wejściowy w podziemiu jest wielokrotnie przerabiany. Nadmurowanie nad nim, o formie płaskiego segmentowego sklepienia, wykonano z cegieł średniowiecznych. Podłoga, oparta na sklepieniu podziemia niższego, z ziemi ubitej i gruzu, leży mniej więcej na wysokości obecnego podwórca zamkowego. Po jednym stopniu, przez otwór drzwiowy o prostokątnej drewnianej futrynie, z jednoskrzydłowemi drewnianemi drzwiami, nowszego pochodzenia, schodzimy do pomieszczenia pod nawą. Oparte również na słupie wielkim, prostokątnym w rzucie, sklepione na pasach, beczkowe sklepienia z cegły średniowiecznej. Mury z kamienia ciosanego, częściowo z cegły. Przestrzeń cała poprzecznemi pasami sklepiennemi i słupem rozdzielona na dwie części, równoległe z łukiem tęczowym. Część pierwsza, bliższa wyjścia na podwórzec zamkowy, ma pułap drewniany, belkowany. Pomiędzy pułapem a sklepieniem, leżącem równolegle nad pomieszczeniem, przestrzeń oświetlona małym, okrągłym otworem nad obecnemi drzwiami wejściowemi do podziemia. W ten sposób powstałe schowanko ma wejście ze swej prawej strony po schodkach stromych i wąskich, obrobionych cegłą nową i wychodzących do górnego przedsionka w skrzydle więziennem, z którego się obecnie do głównej nawy kościoła wchodzi. Wejście oraz schowek muszą być zapewne nowszego pochodzenia, t. j. z czasów, gdy zamek przerobiono na więzienie, t. j. z lat 1825, lub 1890. Chowano tam różne sprzęty, czego dowodem złożone tam warsztaty tkackie. Warsztaty te służyły do wykonywania przez więźniów wyrobów płóciennych i były w użyciu prawdopodobnie od 1886 r. poczynając. Wspomina o tem „Памятная книжка Люблинской Губерній" r. 1904, str. 43 odz. II.

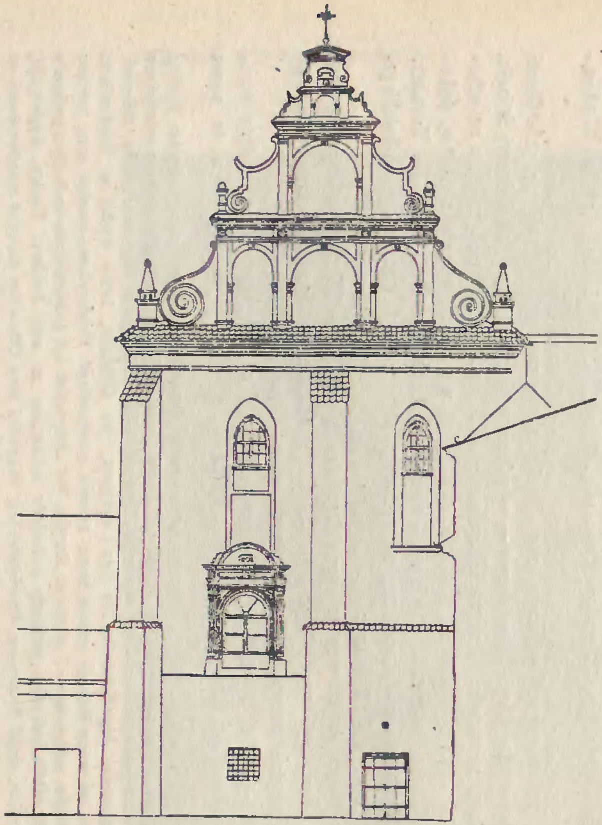
Z lewej strony owego schowka znajdują się drzwi zamurowane, ze schodami drewnianemi, prowadzącemi do góry. Nyża, w której mieszczą się drzwi, wyrobiona w cegle średniowiecznej. Do jakiego użytku schody te i drzwi kiedyś służyły, trudno jest obecnie orzec: być może, iż służyły one jako połączenie z zamkiem lub dzwonnicą, o której wspomina wizytacja biskupa chełmsko-lubelskiego Skarszewskiego w r. 1800 („Kościoły lubelskie" ks. Wadowskiego, str. 54).

Część dolna, położona pod pułapem, ma dwoje zamurowanych drzwi ze schodkami drewnianemi, wiodącemi do góry. Jedne drzwi — w północnej, drugie — w południowej ścianie. Obramione cegłą starą, zamurowane nową. Pierwsze z nich musiały być połączeniem ze schodami zewnętrznemi od strony północnej kościoła, o których wspomina wizyta z r. 1603, dokonana na polecenie biskupa kardynała Maciejowskiego przez kanonika wiślickiego, ks. Tomasza Josickiego. Odpowiedni ustęp z dokumentu, znajdującego się w aktach konsystorza lubelskiego, pod liczbą 96 tomu, str. 75 i 76 brzmi:

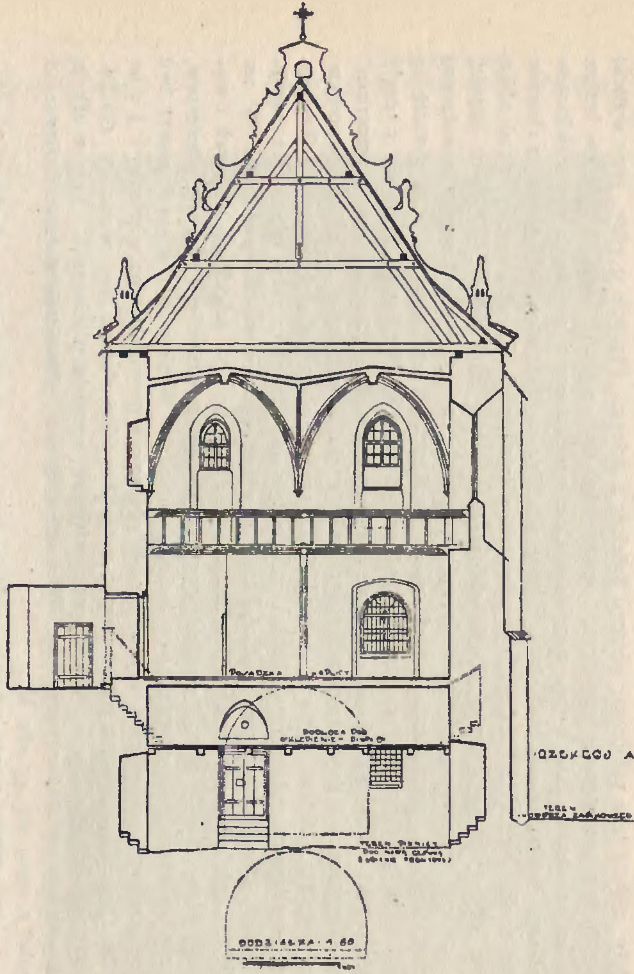
«Capella praedicata est elevata et supra fornicem in sublimi aedificata habetque gradus sursum ad eandem ducentes, tegulis ligneis tectos. Et a duabus partibus, occidentali et septentrionali. Porticus putridi iamque ruinosi malum tectum habent».

Drugie z nich — południowe, łączyły zapewne kościół z refektarzem domu księży mansjonarzy [1]), który stał tuż od strony południowej kościoła. O domu tym wspomina ta sama

1) Mansjonarze byli to księża, którym polecono sprawowanie obrzędów religijnych w kościele św. Trójcy. Nosił się z myślą osadzenia ich na zamku jeszcze Kazimierz Jagiellończyk, mając na myśli uświetnienie nabożeństw w kościele zamkowym przez powiększenie ilości kapłanów. Śmierć jednak nie pozwoliła mu zamiaru dokonać. Urzeczywistnił myśl Kazimierza Jagiellończyka syn jego i następca, Jan Olbracht, który wydał w Sandomierzu 4 marca 1497 r. przywilej, na mocy którego polecił bratu swemu kardynałowi Fryderykowi osadzić przy kościele św. Trójcy sześciu kapłanów mansjonarzy i siódmego kleryka. Na utrzymanie ich przeznaczono dochody z prebendy zamkowej w Lublinie. W skład dochodów prebendy wchodziły dziesięciny ze wsi: Świdnik, Tatary, Łagiewniki, Wrotków, Janowiec, Krępiec, część Bystrzycy, Przybysławice. Przywilej Jana Olbrachta darował mansjonarzom na

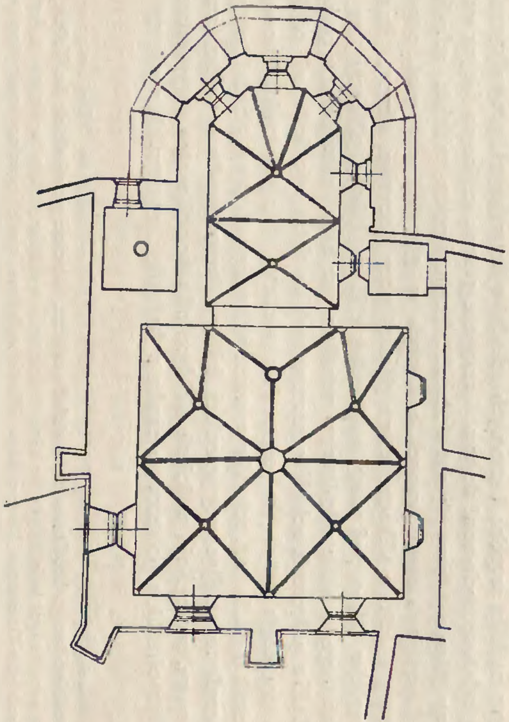


Elewacja główna.

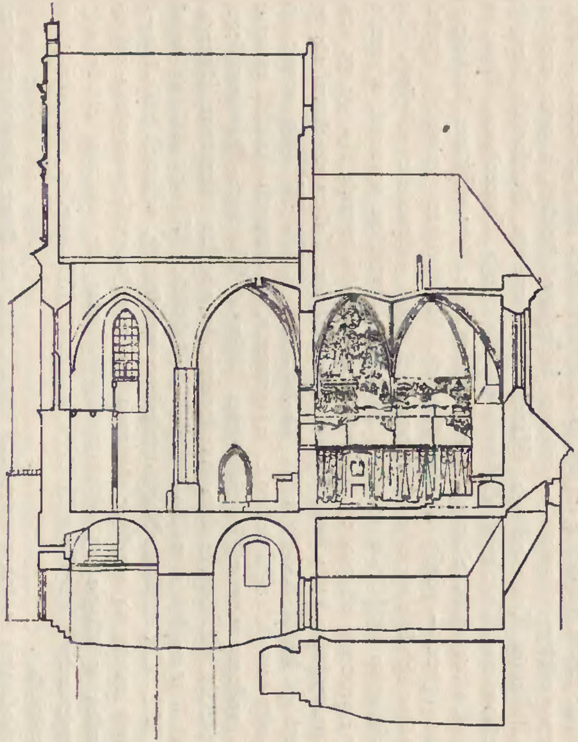


Przekrój poprzeczny

Kościół św. Trójcy w Lublinie.



Rzut poziomy z widokiem na sklepienie.



Przekrój podłużny.

Kościół św. Trójcy w Lublinie.

wizyta z 1603 r. Odnośny ustęp z tomu 96 archiwum konsystorza lubelskiego w tłumaczeniu, dokonanem przez ks. Wadowskiego w dziele «Kościoły lubelskie», Kraków 1907, str. 52, brzmi: «Wizytator zastał prepozyta od lat 30 instytuowanego ks. Szymona Belinę, plebana zarazem krzczonowskiego i prałata — dziekana kollegiaty lubelskiej, a oraz sześciu mansjonarzy księży: Baltazara Krassowskiego, Marcina Misiowskiego, Bartłomieja Stempkowskiego, Stanisława Bietkowicza, Wojciecha Markowicza i Walentego Mosceniusza. Dom, w którym mieszkali, tuż od strony południowej kościoła miał na dole duży refektarz, kuchnię i pokój dla służącego, a na piętrze — pokój dla mansjonarzy. Mansjonarze prowadzili życie wspólne. Bibljoteka wspólna składała się z 77 dzieł poważnej treści, przeważnie religijnej. Trzymali na siebie tylko wójtostwo świdnickie, wieś zaś Świdnik z folwarkiem puszczali w arendę. Arenda ta, dziesięciny i procenta od 700 złp. kapitału przynosiły im rocznie złp. 931 gr. 12» [1]).

Dzięki przywilejom króla Jana Olbrachta, kościół św. Trójcy znajdował się w pomyślnych warunkach od końca XV-go wieku do początku XVII. W tym czasie, na skutek wstrząśnień politycznych, zgromadzenie mansjonarzy, a zarazem kościół zaczyna upadać. W roku 1800, podczas wizytacji kościoła przez biskupa Wojciecha Skarszewskiego, schody wiodące do kościoła, jak również dom mansjonarzy, były bardzo zniszczone. Dlatego też mansjonarze mieszkali w mieście i rzadko zaglądali do kościoła. W roku 1818 na zasadzie bulli papieża Piusa VII «Ex imposita Nobis» zniesiono mansjonarję, w latach zaś 1820—1821, podczas przerabiania zamku na więzienie, zburzono dom mansjonarski, postawiono zaś na gruzach jego niski pawilon, w którym za okratowaniem mieszczą się obecnie składy więzienne [2]); to znowu potwierdzałoby tezę Łopacińskiego, ponieważ niski pawilon stoi dzisiaj od strony południowej kościoła.

Na tej podstawie można z pewnością ustalić istnienie domu mansjonarzy przy kościele od ostatnich lat XV w. do roku 1820. Co do miejsca, gdzie stał, pozostają wątpliwości narazie nie rozstrzygnięte. Badając w dalszym ciągu część kościoła pod jego nawą, natrafiamy na otwór prostokątny w pasie średnim, podtrzymującym sklepienie, a łączącym słup środkowy ze ścianą północną. Otwór ów leży pod samem sklepieniem. Dostawszy się do niego po drabinie, natrafiamy na kilka wąskich i stromych schodków drewnianych, prowadzących ku górze. Schodki te są założone poziomemi deskami i zasypane gruzem ceglanym, biegną wzdłuż ściany północnej nawy głównej i łączą się nad deskami i drugim biegiem takichże schodków, silnie zniszczonych i częściowo zamurowanych, a idących w górę ku otworowi ostrołukowemu, mieszczącemu się w ścianie północnej nawy głównej przy bocznym ołtarzu. Powracając do dalszych szczegółów sklepu pod nawą, nadmieniamy, iż w ścianie północnej na wysokości otworu prostokątnego w pasie sklepiennym natrafiamy na nyże, zamurowane cegłą. Dotychczas jednak śladów połączenia schodów, przerwanych na dużej wysokości od podłogi sklepu z ową nyżą, która mogła służyć jako połączenie z zamkiem, lub z podziemiem samem, nie odnaleziono. Ponieważ wyjście tych schodów w murze północnym do nawy głównej, przy połączeniu z zakrystją, przedstawia cały szereg przeróbek, łuków różnego kształtu, otworów zamurowanych cegłą starą i nową, szczególniej w ścianie, dzielącej od zakrystji, można przypuszczać, iż przejście to było bezpośredniem połączeniem zamku z kościołem, ewentualnie z zakrystją i chórem.

---

własność wieś królewską Świdnik, uwalniając ich od wszelkich ciężarów i podatków. Mansjonarze ze swej strony obowiązani byli żadnego innego beneficjum nie posiadać osobiście, mieszkać przy kościele św. Trójcy, oraz odprawiać cały szereg przepisanych nabożeństw. Za niespełnienie tych wyroków groziła im klątwa. („Actum et Datum Sandomeria Sabbato ante Dominicam Laetere Anno Domini millesimo quadrigentesimo nonagesimo septimo Regni vero nostri anno quinto" w archiwum Konsystorza Lubelskiego tom 18 pod datą 1606 r. i tom 79 pod datą 1787 r.).

[1]) Twierdzenie Łopacińskiego, że dom mansjonarzy leżał od strony północnej kościoła, wyrażone w jego artykule w «Gazecie Lubelskiej» №№ 67, 68 i 69, należałoby uważać wobec tego za błędne.

[2]) Kościoły lubelskie ks. Łopacińskiego, str. 66.

Przechodząc z podziemi do kościoła właściwego, trafiamy na wspomniane wyżej schody betonowe, pochodzenia późniejszego, leżące w południowem skrzydle zamku, prowadzące na piętro do przedsionka, z którego przez zwykłe prostokątne, nowoczesne, dwuskrzydłowe, drewniane drzwi, umieszczone w ścianie południowej kościoła, wchodzimy do nawy głównej. Schody, po których weszliśmy, oraz drzwi, przez które wchodzimy, zostały zbudowane w latach 1890, kiedy powtórnie restaurowano zamek. W tym to czasie zamurowano również dolną część otworu z bogatem obramieniem renesansowem. W ten sposób utworzono obecne okno, które niewątpliwie było dawniej głównemi drzwiami wejściowemi. Potwierdza nasze przypuszczenie rysa pionowa, idąca nad obecnem wejściem, oraz przemurowanie filara, który zakrył wnękę, odkrytą w r. 1918 przy robotach konserwatorskich. Sądzimy, iż przy przebijaniu w ścianie południowej nowego otworu, mieszczącego obecne drzwi wejściowe, mur stary, nadwerężony uderzeniami oskardów, pękł w miejscach najsłabszego oporu, a więc w miejscu odnalezionej nyży. Ówczesny budowniczy, chcąc ratować mur od dalszego pękania, przemurował cały filar nad nowemi drzwiami i zamurował nyżę [1]).

Prócz wyżej wspomnianych przeróbek wspomina jeszcze ks. Wadowski: przełożenie dachówki na nawie,—z tego czasu datuje się obecne pokrycie blachą cynkową, obniżenie dachu w prezbiterjum, położenie podłogi drewnianej w prezbiterjum, wybielenie ścian całego kościoła i zakrystji, odnowienie ołtarzy i zastąpienie niektórych części starego chóru — nowemi. Z tego czasu również pochodzi prawdopodobnie nieumiejętne częściowe odnowienie obrazu w nawie głównej. Powracając jeszcze do dawnego wejścia, zauważamy, iż otwór pierwotny był wyższy od obecnego. Wykazuje to wyraźnie zamurowanie tego otworu u góry, które oddziela się rysą, stanowiącą jego kontur, oraz malowidło o charakterze renesansowym, dowodzące, iż zamurowanie to pochodziło z czasów znacznie późniejszych od czasu powstania malowideł na ścianach, noszących charakter średniowieczny i, jak świadczy napis na tęczy, ukończonych w 1415 r. Czas pochodzenia nadmurowania, jak również i portalu o formach renesansowych pochodzi, mimo daty na nim «1902», z drugiej ćwierci XVI wieku, gdy kasztelanami lubelskimi byli Jan i Andrzej Tęczyńscy. Skłania ku temu mniemaniu herb Tęczyńskich «Topór», wyobrażony w supraporcie portalu, styl portalu, oraz stan materjału (piaskowca) z jakiego został wykonany.

Co do schodów, prowadzących do kościoła, możemy jeno powiedzieć, iż całkowicie zostały zniesione w 1890 r. Wygląd ich był wówczas następujący: dwubiegowe, w słupach murowanych, tynkowanych, z drewnianemi stopniami i poręczą. Dolny bieg załamywał się pod prostym kątem do górnego, pomiędzy niemi był podest. Przed samym portalem również podest, oparty na belkach i słupkach drewnianych. Że schody te dawniej inny wygląd miały, o tem świadczy wspomniana wizytacja biskupia z r. 1603, na zasadzie której możemy sobie ówczesne wejście przedstawić, jak następuje: pod lewem oknem gotyckiem (patrząc na kościół) były główne drzwi wejściowe. Obramienie kamienne z herbem «Topór» upiększało portal. Same drzwi, wedle słów senatora Stronczyńskiego [2]), były upiększone narysowanym na tarczach orłem i krzyżem podwójnym, były zapewne drewniane i dwuskrzydłowe. W wizytacji nazwane «fores plicatiles». Zamykały się na wielki zamek «sera magna». Zamek podobny, duży, pięknie kuty, jest jeszcze obecnie przy drzwiach zakrystji. Drzwi owe zostały przez rosyjski zarząd więzienny zniszczone, a tarcze z orłem i krzyżem podwójnym usunięte około 1870 r. [3]) Od strony kościoła wejście było pokryte piękną kotarą w kolorach żółtym i czerwonym. Zapewne powtórzeniem tej kotary są zasłony malowane, upiększające cały cokół nawy i prezbi-

---

[1]) Przypuszczenie nasze znajduje również potwierdzenie na str. 68 «Kościołów lubelskich» ks. A. Wadowskiego.

[2]) Album Lubelskie dawne, str. 17 i 18.

[3]) Kościoły lubelskie Wadowskiego, str. 66, 67.

terjum kościoła. Kotara ta chroniła od kurzu i gwaru zewnętrznego podczas nabożeństwa. Do wejścia głównego prowadziły schody zewnętrzne od północnej i zachodniej strony szczytu. Sądząc z opisu wizytatora były one w złym stanie i nadgniłe, a więc prawdopodobnie drewniane. Ochronione były daszkiem, rodzajem galerji, zapewne podcieniem, «ambitus», co musiało tworzyć z poważnemi murami malowniczą całość. Czas ich powstania jest znacznie wcześniejszy, niż rok 1603, czego dowodem jest zły ich stan, w jakim się w roku tym znajdowały

Aby już nie powracać po raz wtóry do lica głównego, zastanowić się obecnie należy nad szczytem, wieńczącym kościół. Przypominając opis szczytu tego, podany na początku pracy niniejszej, zauważymy, iż profile gzymsów mają prostą, renesansową formę, zaokrąglenie wnęk wykonane odręcznie, są dokładnie półkoliste, lub zbliżone do półkola, ślimacznice nie spłaszczone, zwykłe linje spiralne, szczyt zakończony małym trójkątnym tympanonem. Porównując wszystkie te szczegóły z detalami szczytów budowli renesansowych w Polsce, pochodzących z czasów panowania Zygmunta Starego, t. j. lat 1506 do 1548, dochodzimy do przekonania, że szczyt ten był prawdopodobnie również tworem Tęczyńskich, a więc zapewne pochodzi z pierwszej połowy XVI wieku. Być może, iż jest współczesny z ozdobami portalu wejściowego. Co do reszty szczegółów lica głównego, można orzec z wszelką pewnością, iż są one wytworem epoki gotyckiej, na co wskazują okna ostrołukowe, oraz skarpy narożne skośne, jak również półokrągłe dwunałęcze na zewnętrznej stronie północnego boku nawy. Otynkowanie zewnętrzne jest pochodzenia nowego, mianowicie z lat 1820—1821. [1]) Kościół był, jak niemal wszystkie gotyckie świątynie w Polsce, z czerwonej nietynkowanej cegły. Wobec czego stwierdzić można, iż mury zewnętrzne pochodzą z czasów gotyku w Polsce, a więc: panowania Kazimierza Wielkiego, lub jego bezpośrednich następców. Ponieważ panowanie Ludwika oraz Jadwigi nie odznaczało się wznoszeniem nowych budowli, pozostają, jako przypuszczalni fundatorowie murów kościelnych, Kazimierz Wielki i Władysław Jagiełło. Porównanie źródeł historycznych w celu usiłowania rozwiązania problematu, kto z tych dwóch panujących był fundatorem kościoła, odłożymy do chwili rozejrzenia się w reszcie szczegółów architektonicznych i ikonograficznych.

Przyjrzawszy się podłodze świątyni, widzimy: podłoga drewniana w prezbiterjum w stanie zupełnie dobrym jest pochodzenia nowego z końca XIX w. [2]) Pozostała posadzka w nawie głównej z cegły na płask położonej jest głęboko wydeptana w niektórych miejscach, npz. wokół czterobocznej ławy przy filarze głównym. O dawnem pochodzeniu owej ceglanej posadzki dowodzi wzmianka w wizytacji ks. Josickiego z r. 1603, która mówi, że posadzka w kościele była wszędzie wyłożona cegłą. Prócz tego, wmurowana w posadzkę, połamana, piaskowcowa płyta grobowca, z gotyckim napisem silnie wytartym, każe przypuszczać, iż posadzka pierwotnie, t. j. w epoce gotyckiej, była z innego materjału i została zastąpiona przed 1603 rokiem posadzką z cegły. Być może, że wspomniana płyta grobowa była ongi wmurowana w ścianę kościoła i została przy zamianie posadzki wyjęta ze ściany i ułożona w podłodze. Ponieważ widzimy na niej resztę dobrze rozwiniętego gotyckiego pisma, co jest dowodem pochodzenia jej z późniejszej już epoki gotyku, należy przypuszczać, iż przełożenie posadzki, a więc i pochodzenie ceglanej, datuje się z końca XV-go lub z początku XVI wieku, data ta zbiega się z końcem panowania Jana Olbrachta, który ufundował zgromadzenie mansjonarzy i podniósł świetność kościoła św. Trójcy, oraz z początkiem panowania Zygmunta Starego, kiedy to w Polsce zaczął się rozpowszechniać gust do stylu odrodzenia, a co za tem idzie — pewne, powszechne wówczas, lekceważenie gotyku. Starą, zniszczoną od czasów założenia ko-

---

[1]) Wspomina o tem ks. Wadowski w «Kościołach lubelskich» na str. 66.

[2]) Potwierdza to również ks. Wadowski na str. 68 «Kościołów lubelskich», podając jako datę założenia jej rok 1890.

ścioła posadzkę kamienną zastąpiono nową, ceglaną, dla uświetnienia wewnętrznego wyglądu kościoła, użyto zaś częściowo do niej złomów starych gotyckich tablic. Czas zamiany posadzki zbiega się również z ozdobieniem portalu wejściowego oraz szczytu kościoła.

Przystępując do badania chóru kościelnego, zauważamy przedewszystkiem, iż belki podtrzymujące chór, nie są związane kompozycyjnie z odkrytemi dotychczas freskami. Jest ich trzy, o profilowaniach wyraźnie gotyckich. Czwarta, stanowiąca poręcz, zwichrowana, ma w swoim północnym końcu — podłużne, segmentowe wycięcie. Belki pokryte są warstwą farby olejnej i wyciosane z drzewa modrzewiowego. Podłoga oraz ścianka poręczowa chóru z desek sosnowych nowszego pochodzenia. Pod jednem z okien gotyckich nad chórem ślady drzwi, o których wspomniano powyżej. Drzwi te prowadziły zapewne do korytarzy, łączących zamek królewski z kościołem, z drugiej zaś strony łączyły się schodami modrzewiowemi z nawami kościelnemi. Wieżyczka murowana, obejmująca te schody, na chór prowadzące, zbudowana jest z cegły innego formatu, kościół mianowicie 8 × 11,5 × 17, 8 × 12 × 19, 8,5 × 12,5 × 22, gdy tymczasem wymiary cegły we wnętrzu murów kościelnych wahają się między 9,6 × 13,5 × 28, a 10,5 × 14,6 × 28,5. Cegła w obu wypadkach — falcówka, bardzo twarda, ciemno-czerwona, o złomie ostrym, bez marglu.

Mur wieżyczki nie jest związany z murami kościoła, z któremi się styka. Połączony jest jedynie z narożnikiem wewnętrznym kościoła ankrą modrzewiową, wymiaru 19,5 × 11,5 cm. Wiązanie ścian wieżyczki składa się przeważnie z samych główek, jedynie zrzadka i w odstępach nieprawidłowych spotyka się cegła trzyćwierciówka, długości 22 ctm. Całe wiązanie zaś w miejscach widocznych jest polskie (gotyckie).

Różnica w formacie cegieł pozwala przypuszczać, iż zasadniczy wątek muru był budowany w innym czasie, niż wieżyczka, obejmująca schody, uszkodzenie zaś belkami chóru aureoli świętych, wymalowanych pod chórem, rodzi przypuszczenie, iż chór jest późniejszego pochodzenia, niż malowidła. Wizerunek fundatora fresków — Jagiełły — na wieżyczce, oraz rozważania powyższe, nasuwają na myśl hipotezę, pozwalającą mniemać, iż gotyckie mury kościoła powstały za Kazimierza Wielkiego, freski — za Władysława Jagiełły, chór — za Jana Olbrachta. Łącznie z poprzednio wzmiankowanemi osobami i datami oraz mając na uwadze dostępne źródła archiwalne i rezultaty badań konserwatorskich, możemy historję kościoła św. Trójcy w Lublinie ująć w skrócie następującym:

Kościół św. Trójcy istniał już w 1326 r., a więc za panowania Władysława Łokietka. Zarządzał nim wówczas prebendarz Wincenty, który był jednocześnie proboszczem w Kazimierzu. Ów Wincenty otrzymywał za zarząd kościołem św. Trójcy trzy ówczesne marki (tres marcas), od których płacił do Rzymu świętopietrze [1]).

Data 1326 nie jest jednak datą powstania kościoła. Musiał on już wcześniej egzystować. Z jakiego był wówczas materjału, czy drewniany, czy też z ciosu miejscowego — nie można ustalić z braku dostatecznych danych.

Możliwe jest jednak, iż z owego czasu pozostała część ścian najniższego podziemia, murowana z nieprawidłowo łupanych złomów wapienia.

Dzisiejszy kościół powstał w swym wątku z cegły średniowiecznej, ze swemi gotyckiemi oknami i sklepieniem, ze słupem charakterystycznym dla czasów kazimierzowskich i dwunałęczami, z dużem prawdopodobieństwem za Kazimierza Wielkiego, jakkolwiek Długosz podaje datę fundowania kościoła przez Władysława Jagiełłę w 1395 r. Jednakże żadne z innych źródeł nie przypisuje Jagielle postawienia murów kościelnych, czyniąc go jedynie głównym dobrodziejem kościoła. Dlatego też pozwolimy sobie twierdzić, iż mury dzisiejszego kościoła

---

[1]) Wiadomości powyższe znajdują się w cennem dziele A. Theinera «Monumenta vetera Poloniae et Lithuaniae etc.» (Rzym 1860), wchodzącem w skład archiwum watykańskiego.

powstały za Kazimierza Wielkiego, Władysław Jagiełło zaś kościół bogato wyposażył i przyozdobił malowidłami pendzla mistrza Andrzeja w roku 1415.

Następcy jego, mianowicie: Kazimierz Jagiellończyk i Jan Olbracht pamiętali o kościele św. Trójcy i otaczali go troskliwą opieką. Jan Olbracht przywilejem swym z dn. 4 marca 1497 r. powołał sześciu kapłanów i jednego kleryka, t. zw. mansjonarzy, których obowiązkiem było mieszkać przy kościele św. Trójcy i odprawiać stale szereg przepisanych nabożeństw, co znakomicie przyczyniało się do podniesienia kościoła i uświetnienia służby bożej. Ks. mansjonarze mieli swój własny dom i piękną bibljotekę. Czasy te, związane z rozkwitem Rzeczypospolitej, były również epoką świetności kościoła św. Trójcy; skończyła się ona w wieku XVII, kiedy na kraj spadać zaczęły coraz to nowe nieszczęścia. Na wyglądzie kościoła św. Trójcy odbijały się wszystkie stylowe epoki, przez które Polska w ciągu wieków przechodziła. Dzisiejsze piękne okno renesansowe z herbem Topór, oraz szczyt ze ślimacznicami jest dziełem Jana i Andrzeja Tęczyńskich, którzy w drugiej ćwierci w. XVI byli kasztelanami lubelskimi. Okno renesansowe było kiedyś głównemi drzwiami wejściowemi, zamykanemi na piękne drzwi dębowe «fores plicatiles» — ozdobione orłem polskim i krzyżem podwójnym, zamykane na wielki zamek średniowieczny — «sera magna». Drzwi te, opisywane przez wizytatorów biskupich z w. XVII, widział jeszcze około r. 1870 senator Stronczyński. Prowadziły do nich schody zewnętrzne drewniane.

W początkach XVII wieku zaczyna się upadek kościoła św. Trójcy. W r. 1800 wizytator ks. biskup Wojciech Skarszewski zastał schody, wiodące do kościoła, oraz dom mansjonarzy w stanie bardzo zniszczonym. Mansjonarze mieszkali w mieście i rzadko odprawiali nabożeństwa. W 1818 r. mansjonarjum zostało zniesione na zasadzie bulli papieża Piusa VII. W latach 1820 — 1821 przerobiono zamek, który chylił się do upadku, na więzienie.

W tym to czasie zburzono dom mansjonarski. W tym czasie również otynkowano kościół wewnątrz i zewnątrz. Była to epoka najsroższego upadku kościoła św. Trójcy, epoka, w której podziobano freski w barbarzyński sposób i założono je tynkiem. W 1890 r. zniesiono schody zewnętrzne, przerobiono drzwi renesansowe na okno i zbudowano dzisiejszy szpetny dostęp do kościoła z południowego jego boku.

Zmieniono również pokrycie kościoła z dachówki — holenderki na blachę, obniżając przytem i przebudowując dach nad prezbiterjum. Wszystkie te zmiany bardzo niekorzystnie wpłynęły na wygląd kościoła.

W roku 1875 tynki wewnętrzne powoli zaczęły odpadać. Z pod nich nieśmiało wyjrzały okaleczone freski jagiellońskie, zwracając na się uwagę ludzi kulturalnych i ceniących dzieła przeszłości, jakimi byli senator Stronczyński w 1875 r. i Józef Smoliński w r. 1899.

Dalsza historja fresków i kościoła św. Trójcy znana nam już jest i bliska.

Życzyćby sobie należało jak najgoręcej, aby wielkie dzieło przodków naszych, okaleczone przez naszych dziadów, odzyskawszy dawną swą świetność, było otoczone należytą czcią i szacunkiem przez pokolenie współczesne, które już tyle umiłowania i zrozumienia dziełu temu okazało.

Wobec zainteresowania, jakie wzbudziły osoba mistrza i szkoła malowideł w kościele św. Trójcy w Lublinie, zamieszczamy następujące wyjaśnienie autora artykułu:

W związku z ukończoną roku ubiegłego konserwacją fresków w kościele św. Trójcy w Lublinie, dokonano prób w celu ustalenia osoby ich autora. Imię Andrzej i data 1415, uwidocznione w napisie na łuku tęczowym oraz wybitnie bizantyński charakter malowideł, skłoniły do poszukiwań w miejscowościach najbardziej zbliżonych do Polski średniowiecznej, a mieszczących ogniska kultury bizantyńskiej.

Jako takie nasuwały się wschodnio-południowe kraje: Bukowina i Rumunja, Mołdawja i Wołoszczyzna oraz bliski wschód, t. j. Ruś.

Badając źródłowe dzieło profesora Wł. Podlachy «Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny», dochodzi się do przekonania, że zarówno czasem (najwcześniejsze z malowideł w Sant-Ilie pod Suczawą, Petrowcach, Worońcu

i Badowcach pochodzić mogą z końca XV w.) jak i stylem *nie* odpowiadają one malowidłom lubelskim. Jakkolwiek ujęcie tematu w wielu wypadkach jest zbliżone do kompozycji fresków lubelskich (niektóre szczegóły jak np. skały traktowane są w sposób zbliżony), jednakże cały szereg nieznanych w Lublinie tematów, tudzież sposób malowania postaci, szat i twarzy odsuwa od poszukiwań w tym kierunku.

Drugiem źródłem pobliskiem, z którego mogli pochodzić malarze fresków lubelskich, była niewątpliwie Ruś z końca XIV i początku XV w., Ruś książąt udzielnych i walk z Tatarami.

W tym czasie istniała na Rusi znana szkoła malarska t. zw. szkoła nowogrodzka, wiodąca swe imię od miasta tej nazwy.

Wśród jej przedstawicieli wybijają się na plan pierwszy Teofanes Grek i Andrzej Rublow. Ten ostatni żył w latach 1370—1430 i był, według Józefa Wołokołamskiego, uczniem niejakiego Starca Daniły, jako brat zakonny niższego rzędu, t. zw. „чернецъ" w monasterze Spaso-Andronjewskim w Moskwie.

Wyraźne wpływy greckie na sztukę Rublowa nie ulegają żadnej wątpliwości, jak to wynika z jego współpracy z Grekiem Teofanesem. Pozatem wpływ sztuki greckiej na ówczesne malarstwo cerkiewne na Rusi stwierdzony został przez szereg pisarzy rosyjskich doby obecnej, których bynajmniej o stronniczość w tym kierunku posądzać nie można. (Pokrowskij, Grabar').

Andrzej Rublow, jako najwybitniejszy przedstawiciel szkoły nowogrodzkiej, stworzył cały szereg dzieł, z których zaledwie kilka doszło do nas w stanie nieuszkodzonym przez czas lub nieumiejętną restaurację. Z prac Rublowa, ew. innych przedstawicieli szkoły nowogrodzkiej, wymienia Grabar' w swem dziele o malarstwie ruskiem i rosyjskiem następujące malowidła ścienne: z 1405 r. w Moskwie w cerkwi Błagowieszczenia malowane wspólnie z Teofanesem Grekiem, we Włodzimierzu sobór Uspieński z r. 1408, zniszczony w 1883 r. wskutek nieumiejętnej restauracji malowideł przez Sofronowa, sobór Troicki w Moskwie.

Prócz tych dzieł znany jest cały szereg malowideł szkoły nowogrodzkiej, a więc:

Archanioł ze sferą w cerkwi św. Teodora Stratilatosa z r. 1370, św. Jerzy w XIV, t. zw. trójca anielska w klasztorze Troicko Sergjewskim z 1408 r. — Wjazd Chrystusa Pana do Jerozolimy w XV w. — Rozpięcie w XV. — Święty Nikoła w XV. — Ewangelista Łukasz. — Wniebowstąpienie Pańskie w XV. — Św. Paraskiewa Piatnica w XV. — Przemienienie Pańskie.

Utwory te, rozrzucone po ziemiach dzisiaj rosyjskich, dają świadectwo istnienia w w. XIV i XV potężnej szkoły malarskiej na ziemiach ruskich, szkoły, która w tym czasie była na Rusi jedyna.

Styl wymienionych powyżej obrazów ma niewątpliwie wiele uderzająco wspólnych cech z freskami lubelskiemi. Miękkość w traktowaniu twarzy, suchość draperji, rysunek fałd, skał, architektury, poszczególne kompozycje, np. Wjazd do Jerozolimy i św. Paraskiewa Piatnica. To podobieństwo uderza szczególnie w malowidłach nawy, gdzie kompozycje nie zostały uzupełnione ani przemalowane. Niestety nie da się to powiedzieć o prezbiterjum i łuku tęczowym, który uległ w wielu wypadkach zniekształceniu. Jest ono wynikiem prac konserwatorskich, w latach 1916 i 1917 wykonywanych przez profesora J. Makarewicza z ramienia Lubelskiego Koła Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, które niestety nie było w stanie nadać wówczas należytego charakteru konserwatorskiego pracom malarskim. Usterek tych udało się całkowicie uniknąć podczas prac późniejszych, wykonanych przez prof. E. Trojanowskiego w latach 1918 do 1923, z ramienia Departamentu Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P. Wracając w dalszym ciągu do poszukiwań autora fresków lubelskich, nie można li tylko na podstawie wspólności stylu, ujęcia tematu, zbiegu lat i imienia, twierdzić z całkowitą pewnością, iż autorem naszych malowideł był Andrzej Rublow. Pogląd, iż przy imieniu Rublowa zawsze figurowało jego nazwisko, uważam jedynie za częściowo słuszny. Istotnie pełne imię i nazwisko z zaznaczeniem stopnia zakonnego wymienione jest w dokumentach współczesnych Rublowowi, n. p. przy wskazaniu autorów malowideł w moskiewskiej cerkwi Błagowieszczenia pod rokiem 1405 „а мастера бяху Θеофанъ Грекъ и чернецъ Андрей Рублевъ". Nie dowodzi to bynajmniej, aby mistrz Andrzej nie mógł na pracy swej podpisywać się tylko imieniem.

Poważniejsze wątpliwości wywołują pewne cechy stylistyczne i kompozycyjne, jak np. pozycja apostołów, zgrupowanych podczas wieczerzy Pańskiej około stołu, za którym siedzi Chrystus.

Identyczną prawie kompozycję znamy w kaplicy św. Krzyża na Wawelu.

Malowidło to, również z epoki Jagiellońskiej (rok 1470), przypisuje Grabar' szkole nowogrodzkiej. Natomiast prof. Podlacha przytacza w swej książce zdanie archidjakona Pawła z Aleppo, który z wielkiem uznaniem wyraża się o malowidłach cerkiewnych na ziemiach dawnej Polski (rok 1648), podkreślając wpływ, wywierany przez malarzy polskich na autorów tych malowideł. Jakkolwiek czas, w którym podróżował Paweł z Aleppo po ziemiach polskich jest o dwa stulecia późniejszy od czasu powstania naszych malowideł, nasuwa się jednak na myśl przypuszczenie, iż wobec zwykłej w tych wypadkach kolektywności pracy, miał mistrz Andrzej do pomocy uczniów, pochodzących z ludności miejscowej, której nie były obce tradycje malarstwa zachodniego, stojącego już w w. XIV na wysokim poziomie artystycznym. Tak tedy mogłyby się tłomaczyć odchylenia stylistyczne o zabarwieniu zachodniem, zwracające uwagę w niektórych kompozycjach malarza Andrzeja w Lublinie.

Oczywiście próba powyższa ustalenia osoby mistrza nie może być kompletna przed zbadaniem dokumentów, dotyczących malarstwa bizantyńskiego w Polsce za czasów Jagiellońskich. Dlatego też, uważając, iż w sprawie tej uczyniony został jedynie pierwszy krok, zastrzegam sobie możność powrócenia jeszcze do tego tematu.

Jerzy Siennicki.

Adam Dobrodzicki

PRZESTRZEŃ SCENICZNA.

Teatr nie posiadą dotychczas własnej masy. Masę każdej sztuki stanowią własne i jej wyłącznie właściwe środki, uniezależniające ją od sztuk innych, i własne cele, odróżniające ją od innych dziedzin twórczości. Wyzwalanie się teatru może i musi być poszukiwaniem własnej masy. To też nigdy może dotychczas nie stał teatr wobec tak olbrzymich zadań i możliwości, jak obecnie, skoro równocześnie załamały się gruntownie drogi wszystkich innych sztuk, a pojęcia estetyczne, któremi dotychczas się posługiwano, okazały się bezsilne wobec zupełnie nowych zadań, postawionych przez życie współczesne.

Przedewszystkiem więc trzeba mieć odwagę do zerwania z pasożytnictwem na obcych organizmach. Pracy tej wymknąć się niepodobna. Nic nie pomoże przymykanie oczu. Teorja rozwiązań, polegająca na objęciu przedmiotu odczuwaniem, na poddaniu się jego mocy sugestywnej, celem powtórnego przeżycia anegdotycznego snu, narzuconego przez autora starej daty, zniweczyła teatr ostatecznie, zignorowała w nim bowiem cechy czysto formalne. Wobec tego, że osią zainteresowań stały się wartości, działające bezpośrednio na uczucia, związane z życiem, czyli rozłzawianie nas pokazywaniem doli i niedoli, — musiała skarleć wzrokowość sceny i jej zasady. Z teatrem stało się i stać się musiało to, co z malarstwem rodzajowem, w którem bawiono oko anegdotą przedstawianą, a nie formą. Stosownie do wymagań współczesnej kultury artystycznej, mamy zatem nareszcie odejść i w teatrze od ocen na podstawie subjektywnego odczuwania, a wkroczyć na tajemniczy grunt przestrzeni scenicznej, zależnej jedynie od jej wewnętrznych prawideł. Prawidła te zmierzają ku temu, by widzowi rzucać coraz to nowe a nieprzeczuwane nawet zjawiska, które zazębiają nie o nasze przygody życiowe, lecz o nieprzeniknioną zagadkę twórczości ludzkiej. Idąc w ten sposób twórczością po drogach nieprzebranych możliwości, pomnaża się sumę znanych nam zjawisk, a tworząc niejako z nicości, rozszerza się i pogłębia życie i daje tem pośrednio pokarm dla rozszerzającej się skali odczuwania.

Dotyczy to zarówno otoczenia, aktora jak i jego gestu, tonu i rytmu.

Uformowanie przestrzeni scenicznej jest teatralne tylko pod tym warunkiem, że jest ono wytworem sztuki dramatycznej bez pomocy sztuk innych, jak architektura czy malarstwo, staje się ono wtedy organiczne na swojej

właściwej drodze. Malarz więc w teatrze jest przeżytkiem, miejsce jego zastępuje wyłącznie inscenizator. Malarz, pracując dla teatru, po cierniowej drodze dochodzi do poznania tej prawdy, że tylko jasno w praktyce postawione zadanie doprowadzić go może do ujęcia tej zagadki.

Pozytywnym czynnikiem teatru staje się to, że poczyna się w nim krystalizować rozgrywające się pojęcie, gra zmagań ducha w istocie swej tragicznych, wszelka natomiast prawdziwość mniej czy więcej fantastycznych zdarzeń, wszelkie konflikty i przejawy działających charakterów, wszelkie przepływające zdarzenia, są tylko kostjumem, zrobionym dla celu stojącego ponad niemi.

Zadaniem sceny staje się pokazanie tego tajemnego rozkazu, pod kątem którego rozpatrywane poruszające się postaci są tylko narzędziem. Jak maska, kostjum, czy hieroglif, sygnalizują one nieustannie o jedynej prawdziwości artystycznej, którą jest abstrakcyjna mara twórcy. Widz staje się świadkiem trwania nieugiętej konieczności, która spełnia się niechybnie, mimo wszelkie zabiegi i wybiegi poszczególnych działań.

Zadaniem sceny staje się pokazanie tego, co niewidoczne jest w działaniach bieżącej rzeczywistości. Zjawisko sceny jest symbolem, przenośnią, upiorem, a każdy sprzęt jest działającą osobą, nieświadomą tego, co się przezeń spełnia.

Zadaniem sceny staje się pokazanie patosu wewnętrznego, który się narzuca stopniowaniu słowa i dekoracji. Tak dekoracja przestaje być czemś zewnętrznem i odrywającem uwagę, gdyż na równi z gestem pokazuje tajemnicę słowa.

Dekoracja teatru mijającego była podległa zasadom, które wypływały z istoty architektury, ilustrowała bowiem środowiska akcji. Harmonja pojęciowa, zmysłowa i techniczna, jako odpowiedniki rzeczywistości, trójwymiarowości i prawidłowości, stanowiły teren dla rozgrywającej się anegdoty, jako jej logiczne dopełnienie. Barwa była podległa zasadom, wypływającym z istoty malarstwa. Gra światła służyła do spotęgowania złudzeń architektonicznych, dzięki temu, że kolor zdolny jest do wyrażania złudzeń wymiarów przestrzennych, lub miała potęgować nastrój, fabrykowany na scenie. Tak skomponowana scena teatru mijającego była tworzywem złudzenia prawdy odbywających się zdarzeń, była tłem dla «kwestyj» aktora; duch sztuki mieścił się w słowach, spotęgowanych przez kulisy.

Budowę (wbudowanie) przestrzeni scenicznej pojmuje natomiast teatr nadchodzący w ten sposób, że w miejsce obrazu, charakteryzującego środowisko rozgrywających się przygód, daje plastyczny równoważnik (ekwiwalent) konstrukcyjnych funkcyj dramatu. Dopiero ta abstrakcyjna przestrzeń, która

wyraża duchowość sztuki przez indywidualną formę swego zjawiska, wypływa organicznie z dramatu, pojętego w całokształcie jako jednostka. Związanie, czy przekrojenie wydęć lub rozpiętości, które wyrażają czynniki dynamiczne danego utworu poetyckiego, dają nam w rezultacie formę w rodzaju instrumentu, wypełniającego przestrzeń sceniczną. W miejsce dekoracji, przedstawiającej otoczenie dziejących się zdarzeń, występuje zatem uwidocznienie kompozycyjnego rozwoju (ewolucji). Przetłumaczenie czynników duchowych w kształt, staje się przestrzenią sceniczną, która tem samem przestaje być opowieściowem środowiskiem. Bezużytecznemi okazują się tu wymagania, właściwe architekturze czy malarstwu, skoro ma się uwidocznić czynniki, rozgrywające się nie w statyce i perspektywie, lecz w napięciu i kolejności. Do podniesienia wyrazu ruchu służyć może wzajemne przenikanie się plastycznych elementów, bez uciekania się do robienia ruchliwych dekoracyj. Zresztą kaprys lub specyficzne właściwości dramatu mogą się również uwidocznić w ruchu mas.

Wbudowanie przestrzeni scenicznej teatr nadchodzący pojmuje w ten sposób, że przechodzi do porządku dziennego nad charakterystycznością otoczenia na rzecz wizji tych wiązań, które stanowią nie treść, lecz formę przedstawienia. Obraz sceny przestaje być opowiadaniem o czemśkolwiek; ignoruje on właściwości związane z motywami, aby je poddać nowej i wyłącznej konieczności, jaką stanowi funkcjonalność poszczególnego aktu czy sceny. W ten sposób forma scenarjusza jest zgodna tylko z prawami, wypływającemi z danego dramatu i staje się zrozumiałą jeno w związku z odpowiednią akcją, jako jedynem źródłem jej powstania. Odpada malowniczość i nastrojowość, a występuje wykreślenie osi, która uwidocznia rodzaj formy dramatu. Wynalazczość wyrazu nie może być skrępowana biologiczną czy historyczną prawdą. Widowisko wywleka wnętrze dramatu na wierzch i pokazuje duchową pobudkę, która była powodem związania utworu. Przestrzeń sceniczna ma więc odpowiadać tylko rzeczywistości sztuki, do której przynależy. Obojętne, czy scena jest istotnem podłożem życia, skoro w swej odrębności zjawiskowej, niezależnej zupełnie od form rzeczywistych, w życiu spotykanych, jest w zgodzie z zadaniami, wydedukowanemi z dramatu. Tak tylko czyni zadość swemu przeznaczeniu i swej potrzebie wiążącej.

Wbudowanie przestrzeni scenicznej teatr nadchodzący pojmuje w ten sposób, że komponuje formalną zagadkę, którą dramat dopiero rozwiązuje, w przeciwstawieniu do konstrukcji architektoniczno-malarskiej, która sama przez się usuwa wszelkie wątpliwości co do budowy przedmiotu. Dlatego też wszelka ocena i zestawianie, porównywanie odległości, wysokości czy wielkości, są tu niewłaściwe, zaczerpnięte są bowiem z norm sztuk innych lub z życia, podczas gdy tu wypływają z twórczej swobody dramatycznej



BOHDAN PNIEWSKI Fragment z Pałacu Vecchio we Florencji (rys. ołówkowy)



JÓZEF SZANAJCA
Kościół Inwalidów, Paryż
(rys. ołówkiem)



LEON MAREK SUZIN
Fragment z Rzymu
(akwarela)

wyobraźni. We wszystkich czynnikach odległości lub wielkości, nie idzie o nie jako o funkcje przestrzenne, lecz jako o steatralizowane funkcje dramatyczne. Zadaniem ich stworzyć nie rozwiązanie, lecz zagadkę specyficznej przestrzeni scenicznej, w której pojawić się ma aktorski gest. Wówczas dopiero, odrzuciwszy nastrojowość, wrażenie sceny staje się węzłem rozwojowych (funkcjonalnych) rozpiętości i ich uzależnień. Rozmaitość psychicznych założeń dramatycznych, ożywiona przez ruchowe konieczności, a znajdująca odpowiednik swój w walorach plastycznych, wyznacza także barwom poszczególnym miejsce i czas zjawiania się ich w akcji. Powaga tak wkrojonego wyrazu stanowi podstawę swobody inscenizacyjnej. Z tego dopiero płynie świadomy celu i zasadniczo jednolity wyraz, który jest harmonją i zgodą, nie z prawami malarskiemi czy architektonicznemi, lecz ze zjawiskiem dramatu. Przestrzeń sceniczna staje się węzłem wartości o innych jakościach, aniżeli sztuk pozostałych. Funkcja kompozycyjna w obrębie dramatu wyznacza rytm każdego obrazu, nadając mu właściwy rysunek.

Powodem tych przemian jest, że zewnętrzne bodźce sztuki dramatycznej upominają się o swe prawa. Jest to nieubłagany przymus naszego czasu. Parcie metafizycznych dążeń kultury współczesnej, skierowanej przeciw pielęgnowaniu w sztuce cech przedmiotowości, luźnych przejawów życia, każe nam szukać nowej jedności. Budujemy podstawy utrwalania własnych zdobyczy. Przeciwstawiamy się czynem przemijaniu w absolutnej barwie, w absolutnej rozpiętości i w absolutnej dośrodkowości. I to jest krok przekształcania, które każdy odczuwa. Scena teatru mijającego była zupełnie obcą «organicznej żywotności» dramatu, ta «żywa prawdziwość» gięła się pod ogromem banalności. Wszelkie pojęcia, związane ze zużywaniem środków, zapożyczanych od sztuk wszystkich jako rusztowań, służących do wypowiadania anegdot i pokazywania zdarzeń, stają się bezsilnym rupieciem, na nic niezdatnym. Zawsze zresztą były one ze sztuką w zasadniczem nieporozumieniu. Ukrywały one biedotę swoją za plecami bawienia mas pokazywaniem życia, które samo przez się i tak zawsze interesować będzie bez żadnego udziału sztuki.

Usiłowania tak zwanych reformatorów teatru były trafne tylko wtedy, gdy zwalczały wartości malarskie, które zamącały scenę. Inwencja ich jednak nie zdołała się wyzwolić narazie od nawyknienia, które ich popychało do rozwiązywania sceny nadal wedle potrzeb życia, tak jakby samo fizjologiczno-psychologiczne rozpatrzenie dzieła sztuki prowadziło już do ujęcia jego formy. To prymitywne załatwianie się z zagadką twórczości skazywało ich na kołatanie się w ramach sezonowych wysiłków, których popędem była nadzieja, że się ożywi nieboszczyka, jakim już od długich lat jest teatr mijający. Mę-

cząca bezsilność tych zapędów może niesłusznie ośmieszyła samą nawet nazwę reformatora i tak zwanej teatrologji. Próby ich bowiem oświetliły wielostronnie tę prawdę, że do niczego nie prowadzi rozwiązywanie przestrzeni scenicznej wedle norm prawd życiowych i w żaden sposób nie dotyka formy sztuki. I dzięki temu mamy dziś ułatwione zadanie.

Istotnie zaś wola sztuki pewnego okresu czasu odpowiada dokładnie temu ustosunkowaniu sił, które są odczuwane jako niezbędne w danym stopniu kulturalnego rozwoju. Widzenie estetyczne jest w pewien sposób tylko wykładnikiem tego rozwoju.

Mówiąc dziś o wartościach przestrzeni scenicznej, musimy zapomnieć o plastycznych sztukach czy architekturze, aby naprawdę współczesnym chwytem wydobyć z nicości właściwą scenie masę. Inne tu są źródła powstawania formy, i tych dłużej już zapoznawać nie można.

A więc:

— nie biologiczne warunki wzajemnego oddziaływania, lecz konstrukcyjna podstawa węzła dramatycznego, ujęta w formę płaszczyzny i gestu,

— nie świat odgrywanych zdarzeń, lecz duchowa płaszczyzna dramatycznego konfliktu, przetworzona w wizję,

— nie głębokość perspektywy, lecz ustosunkowanie ważności poszczególnych motywów widowiska,

— nie uwarstwienie plastyczne, lecz zmieniająca się waga i nacisk wyrazu,

— nie rozumność doświadczalna, oparta o prawdy życiowe, lecz odpowiednik potrzeby, wiążącej dramat,

— nie prawidłowość budowy, właściwa architekturze, lecz ukazanie sił dynamicznych, wprowadzonych w konflikt,

— nie wypukłość budowlana, wynikająca z ustosunkowań fragmentów, lecz wkrojenie funkcjonalnej zagadki dramatu,

— nie stopniowanie wrażenia budowy, lecz wydęcie kolejności rozgrywającego się węzła dramatycznego,

— nie zrównoważenie obrazu i nastrój, lecz konflikt formalnych założeń,

— nie harmonja, wypięknianie czy proporcjonalność, lecz bezwzględne natężanie właściwego wyrazu sceny,

— nie ozdobność czy dekoracyjność, lecz rozpiętość danej formy czy barwy,

— nie celowość organiczna ornamentacyjnego motywu, lecz skierowywanie uwagi na ewolucje czynników dynamicznych,

— nie przezwyciężanie światła, właściwe architekturze, lecz właśnie celowa jego płynność i gra.

Oto jest instrument przestrzeni scenicznej, w którego ramy aktor ma wprowadzić gest.

Widzimy zatem, że scena staje po raz pierwszy wobec konieczności stworzenia sobie odrębnej zasady estetycznej. Zasady te muszą być zróżniczkowane w porównaniu ze sztukami innemi, chociażby się narazie musiało uciec do metody negatywnej, przeciwstawnej wobec niedość licznego własnego materjału doświadczalnego. Da to jednak pewne wytyczne, może niewystarczające jeszcze do objektywnego sądu, ale stanowiące przynajmniej wskazówki dla tych, którym przypadło po omacku iść ku zdobyciu nowej, współczesnej formy. Osiągnięte tą drogą rzeczywiste wartości będą sprawdzianem, względnie korektą jedynie właściwą.

Z chwilą, gdy wnętrze sceniczne wychodzi nie z rozwinięcia cech zewnętrznych, lecz z konieczności wewnętrznej konstrukcji dramatu, to tem samem i jego estetyczność, jego wogóle wartość artystyczna nie może wypływać z tego, czy cechami odpowiada wzorom, branym z zewnątrz, ale — czy jest zgodna z własną swą zawartością. Estetyka teatru stać się powinna poprostu znajomością zadań wnętrza scenicznego. Odrębności sceny tak rozpatrywanej stają się równoznaczne z cechami instrumentu, nawskroś odrębnego od sztuk innych. Konstrukcja dramatyczna jest bowiem odrębną dziedziną ducha ludzkiego i tem samem musi działać na specjalne strony naszej zmysłowości. Jakie potrzeby wewnętrzne modelowały konstrukcję dramatu, na takie też forma jego działać może. Z chwilą, gdy wnętrze sceniczne zaprzecza tym odrębnym zaciekawieniom naszych zmysłów, przestaje być wogóle sztuką. Wzrokowe walory sceny dzisiejszej uginają się pod strasznym ciężarem nawyknień. One utrudniają nam pogodzenie się z tem, że jedyną rzeczowością sceny ma być nacisk, jedyną jej treścią ma być wydęcie, a jedyną formą kolejność wyrazu. A jakżeż inne stanie się zjawisko sceny, gdy w miejsce terenu dla spełniających się przygód zjawi się instrument, wyrażający dynamiczność, w miejsce prawidłowego usuwania wątpliwości zjawi się natężenie zagadki dramatu, a w miejsce ozdobnej harmonji zjawi się rozpiętość. Instrument scenicznego wnętrza staje się węzłem kolejności, natężenia i rozpiętości. I ta forma zadośćuczynić ma naszej współczesnej woli artystycznej, z której wykwitnąć musi dzisiejszy teatr, gdyż źródłem wzruszenia estetycznego stało się uczucie budowania.

Oto bezsilne stają się wszystkie znane nam zasady i metody. Sąd nasz będzie można umotywować dopiero po rezultatach wysiłku twórczego, na który scena dopiero oczekuje. I tu, jak w każdej innej sztuce współczesnej, wartość wylegitymuje się nie wedle swych prawzorów odziedziczonych po dziadach, lecz wedle niewiadomych wyników twórczej pracy inscenizacyjnej. Jedynym drogowskazem jest poczucie właściwości. Ujawnianie woli twórczej, które zawsze wypowiada się działaniem na pewne tylko nasze wzruszenia,

wytwarza energję przeżycia duchowego swobodnem uderzaniem na pewne tylko nasze ośrodki. Gdy zadaniem jest stworzenie widowiska, jest rzeczą obojętną, czy zjawisko jego odpowiada rzeczywistości, gdyż jedyną jego realnością jest jego prawda artystyczna.

Bodźcem musi dla nas być odczucie najwyższego wysiłku. Zależny on jest od zmiennych pobudek indywidualnych. Ale świadomość epoki wyraża zawsze odrębny upór, odrębną zawziętość pewnych odczuwań i dążeń.

Przypuszczać należy, że zyska się wiele dla określenia masy scenicznej, jeśli nabierze się pewności, że utrwalony wyraz wnętrza scenicznego, jako odpowiednika naszych dramatycznych tęsknot, pozwoli w następstwie określić jego pożądane cechy rzeczowe, pozwoli je uprzystępnić nawet dla tych, którzy nawykli rozsądzać dramatyczne widowisko tylko od strony psychologicznej. Decyzja wyrazu musi tu być wielka, jeśli ma pochłonąć widza, aby mógł przyjąć odrazu widowisko tego, co pozornie wypływa z pierwiastków obrazowi obcych. Nie może bowiem być mowy o rozterce wartości plastycznej i płynnej, jeno o istotnem daniu formy, odpowiadającej odrębnemu zakresowi naszej wyobraźni, jaką forma dramatu stanowi. Nie może już być mowy o kojarzeniu bryły z rytmem, masy z ruchem, gdy staje się wobec potrzeby wyprowadzenia formy trzeciej, która nie jest zestawieniem tamtych dwóch, lecz ujęciem ich obu jako nowej zwartości nowej jedności. Ktoby oczekiwał walki tych dwóch pierwiastków, dowiódłby jeno, że nie może, lub nie chce pojąć odrębności wizji dramatycznej. Byłoby to zresztą objawem myślenia wedle nawyknień, których początek w dotychczasowym teatrze. Inny tu wymiar występuje i na inne ośrodki zmysłowości naszej jest obliczony.

Scena upomina się o własny kunszt.

Wydęcie dramatycznej wartości we wnętrze sceniczne, przynosi jej najgłębsze zrozumienie, bo jej rozparcie, zachodzenie, skierowywanie czy skręt, jej przytłaczanie, ciasnota, niepewność czy ścisk, jej rozdziawianie, przyleganie, zapadanie czy złam, jej wchłanianie, nakrywanie, roztwieranie czy zgniot, jej zagradzanie, szturchanie, pociąganie czy wsparcie,—niechybnie stworzyć muszą widowisko tego świętego cyrku, jakim jest świat twórczego dramatu. Gest aktora będzie współżył, współcierpiał i współradował się, jako nierozerwalna część tej dziwnej jedności. Czyż można inaczej wyobrazić sobie steatralizowanie rozwichrzonej poezji Słowackiego, którego dramat daje nie człowieka, lecz fantasmagorję ludzką, ciskaną poprzez wszystkie nieba i piekła piękności? Czyż można sobie inaczej wyobrazić steatralizowanie poezji Norwida, tego najbardziej męskiego z pośród wszystkich poetów świata, w którym niema nic z bajczarstwa anegdoty? Czyż można inaczej wyobrazić sobie steatralizowanie Wyspiańskiego, w którym przecinają się i załamują bloki wysiłków całych tysiącleci? Czyż można so-

bie inaczej wyobrazić steatralizowanie Micińskiego, który swobodny się czuje w sprawach tego świata, mając nogi oparte o gwiazdy?

Zapewne to wydęcie dramatycznego wnętrza jest zaledwie uchwyceniem sznura od kurtyny teatru przyszłego, którego wypełnienie pójdzie po nieprzewidzianych linjach wyobraźni. I czemże jest ta niepewna zmienność wszystkiego, co z codzienności naszej na scenę wprowadzić jesteśmy zdolni? Wzbogacanie skali naszych wzruszeń o nową zagadkę, wchłonięcie naszych wrażeń w kierat świata dramatycznych jedni, uzdrowieniem będzie dla rozkawałkowanej psychiki naszej, wbrew oczekiwaniu tych «zdrowych», którzy swą siłę widzą w wałkowaniu pospolitactwa tak zwanych realnych widowisk, odgrodzonych strachem przed myślą przetworzenia w widowisko zawieruchy twórczej.

Przez uplastycznienie głębi dramatycznej w wydęciu wnętrza scenicznego, zaatakuje się najskuteczniej wszystkie w nas zdolności symboliczne. Przez uwidocznienie nieprzeczuwanej zgody treści z formą osiągnie się bowiem wyraz symbolu, który wprowadza w szranki nieprzewidzianego kształtu. Nieuniknione wówczas poznanie, że drzemią w nas powszechne tęsknoty ku dopełnieniu zasobów ducha, stanie się najlepszą odżywką odwagi inscenizacyjnej. Urosną zdolności i przejawią się w aktorze nieznane mu w nim samym bogactwa. Wybłyskiwanie zjawiskowych dróg dramatu, będące teatralizowaniem poezji, wyzwoli scenę od wszystkich tych środowiskowych obrazów, jakich melodja poetyckiego słowa istotnie obok siebie ścierpieć nie może, gdyż waga rytmiki słowa jest inna w gatunku. Rytm, gest i rozpiętość wnętrza muszą się odnaleźć w jednakiej sferze, jeśli w wyniku mają dać zjawisko. Wtłoczenie ich w ramy anegdoty jest strąceniem równie głębokiem, jak znowu strąceniem ich koniecznem jest wprowadzenie muzycznego tonu, którego płynnej wnikliwości nie dościgną. Zwrócenie tęsknoty człowieka dzisiejszego ku formom o scałkowanej jedności charakteru, które zagarnęło nasze upodobania do organicznych, zwartych kształtów, ma swe źródło we właściwym naszej epoce stosunku do świata, w jego gwałtownem parciu do syntezy. Stęsknionemu oku współczesnemu dzieło sztuki przedstawia się jakby sprzęt o jednolitym kształcie, gdzie wyraz linij wyklucza wszelką mieszaninę form. W nawyknieniach naszych zjawisko tego sprzętu wyłamać sobie musi zrozumienie specyficznych warunków powstawania. Zjawa wnętrza scenicznego jako wartości samej w sobie, bez zewnętrznych analogij, występuje jako konieczność dnia i jego wzbogacenie. Karykatura przepotężnego życia wynosi się precz z pośród płacht kulisowych. Pobielane groby kłamliwego udawania dotychczasowej sceny uzyskują zupełną obojętność.

Działalność, jako płaszczyzna specjalnego myślenia matematycznego, przeciętnie jest dla nas niedostępna i niema nic wspólnego z obliczaniem rozchodów i zysków. Kroki wyobraźni poetyckiej, wędrującej w świecie rytmów

i wizyj, wybiegają o całe niebo ponad anegdotyczne nastroje, które przeciętność z utworów ich przyjmuje. Myślenie malarskie jest rasowo czemś innem od poszukiwanej piękności. I tak też zjawa sceny jest do dna obca odgrywanym dziś przedstawieniom. Wzruszenie sceniczne, jeśli niema być wstrząsaniem naszych wnętrzności grozą rozgrywanych zdarzeń i załzawianiem nas niesnaskami, musi udzielać nam zdolności artystycznego widzenia nowego węzła między wydęciem, rozpiętością i następstwem czynników widowiskowych.

* * *

Chwila obecna stała się odpowiednią dla tych poczynań przez odmienność dróg, po których poszły teatry: rosyjski i niemiecki.

Okres taki, jak obecny, ma wielkie zadania i potężną swobodę wyrazu.

Przed nami wielka zagadka.

Chcecie przyszłości teatru? Oto ziemia staje się nam coraz ciaśniejszą. Tworzyć nagwałt musimy nowe światy.





JULJUSZ KOSSAK (1824—1899)



EDWARD WITTIG — Łucznik (bronz)

Z Wystawy Dorocznej Klubu Art. Polonja



BRONISŁAW JAMONTT — Pejzaż (tempera)

Z Wystawy Sztuki i Rzemiosł w Wilnie

KRONIKA ARTYSTYCZNA

SALONY WARSZAWSKIE.

Znany zatarg z «Zachętą» uniemożliwił bardziej kulturalnej połowie artystów korzystanie z jedynego właściwie i najbardziej popularnego gmachu wystawowego w Warszawie, jakim jest do dziś dnia gmach T-wa Zachęty. Zatarg zakończył się obecnie porażką protestujących. Widmo nędzy, zagrażającej artystom, pozbawionym miejsca zbytu swych prac, zmusiło ich do kapitulacji. Ale «zwycięzcy» nie mają nic na usprawiedliwienie swego gorszącego zwycięstwa. Zwyciężyli — jak żywnościowi paskarze, zgodnie z prawem własności prywatnej, zwyciężają publiczność, która, głodem przyciśnięta, musi u nich kupować chleb za wszelką cenę. Zwycięstwo to jaskrawiej tylko obnaża niezdrowe stosunki w życiu artystycznem stolicy, wynikające z braku specjalnego gmachu wystawowego, z którego mogliby korzystać artyści bez poniżających pertraktacyj z t. zw. niedzielnymi «miłośnikami» sztuki. Przed Departamentem Sztuki tu właśnie otwiera się piękne i pożyteczne pole do działania.

Pisać więcej o tych sprawach nie będziemy, wiele razy bowiem omawiano już je we wszystkich czasopismach. Solidaryzując się z bojkotem, wyjmujemy tylko «Zachętę» z ram naszego przeglądu.

Z chwilą ogłoszenia protestu, pozostały dla artystów prywatne «salony sztuki» i sale, chwilowo tylko mogące służyć do imprez wystawowych.

Pierwszą z wystaw sezonu, która wywołała najżywsze może zainteresowanie w prasie, była wystawa *„Grupy Artystów Polskich"* w Łazienkach Królewskich. Była ona pokazem zorganizowanej pracy grupy, dążącej w kierunku przezwyciężenia tradycyj impresjo-secesyjnych na rzecz obrazów skonstruowanych, o formie zamkniętej, organicznej, na rzecz tego, co pisma nazwały klasycyzmem.

Wystawa objęła obrazy *L. Śleńdzińskiego, J. Hoppena, K. Kwiatkowskiego, G. Pileckiego* i *M. Woźnickiej,* rzeźby *Z. Trzcińskiej-Kamińskiej,* projekty architektoniczne *T. Burszego* i *P. Wędziagolskiego* oraz projekty dekoracyj teatralnych *Cinzerlinga.*

Wystawa wykazała zgranie się artystów, opierających pracę na założeniach wspólnych i dążących do stworzenia *szkoły.* W malarstwie dominowały portrety. Portrety kompozycyjne. W tem może najsilniej uwydatniło się przesunięcie zainteresowań artystycznych. Tematem jest człowiek: bogactwo i złożoność kształtów jego ciała. Wszystkie prace opierały się na zasadach formy zamkniętej, z absolutnem wykluczeniem plamkowości impresjonistycznej. Jakby po tezie: umiłowanie tego, co nieuchwytne, mgławicowe, wybuchowe i spontaniczne w tworzeniu, — powstała konieczna antyteza: dążenie do spokoju, jasności w myśleniu i prostoty w kształtowaniu. W zjawiskach zaczyna interesować nie zmienność, ruch, przemijająca gra światła i barw, lecz to, co wydaje się w nich najbardziej trwałem, ostającem się, co wiąże się bezpośrednio z samą formą, z jej więzią organiczną, w sobie zamkniętą, celową, co jest prawem tej więzi. Prawidłowość tę rozszerza się i na całość obrazu, który, jak i części jego poszczególne, ma stanowić związaną organicznie, zamkiętą w sobie, samowystarczalną całość. Ma być σωματοειδής, mieć całość, podobną do ciała, jak określali to Grecy.

Oczywiście umiejętność rozwiązania zadania jest czemś innem, niż jego postawienie. Tembardziej, że założenia Grupy były z ro-

dzaju najtrudniejszych Dopiero wysoka sprawność techniczna, przejście przez najzawilsze problemy formy i kompozycji — mogło dać jako wynik wymaganą prostotę i jasność w kształtowaniu.

Przedewszystkiem należało spętać wybujałość indywidualistyczną, otrzymaną w spadku po impresjonizmie, ująć samego siebie na czas dłuższy w karby rzemiosła, ćwiczeń rysunkowych i kompozycyjnych, przejść okres żmudnych rzetelnych studjów nad formą, stworzyć odnowa, wyjałowione w nas przez okres rodzimej secesji i pleinairyzmu, silne podłoże wiedzy formalnej, uzyskane z pracy własnej i z umiejętnego korzystania z doświadczeń i rezultatów pracy pokrewnych artystów dawnych i współczesnych. Było to celem odległym. Prowadzić ku niemu miała celowa systematyczna współpraca artystów Grupy. Jeden z etapów tej pracy reprezentowała wystawa.

Przodownikiem grupy jest *L. Ślendziński*. Wystawił kilkanaście prac: portretów olejnych, szereg panneaux sangwinowych, kilka aktów i główek kompozycyjnych. Pracom tym poświęcimy artykuł osobny, — tu poprzestaniemy jedynie na pobieżnej charakterystyce.

Obrazy *Ślendzińskiego* — to wzory artystycznej sumienności, prostolinijności założeń i żelaznej konsekwencji. Duże opanowanie rzemiosła pozwoliło mu eksperymentować. Olej począł mu niewystarczać. Chęć uzyskania jaknajwiększego napięcia wrażenia formy — pobudziła go do wprowadzenia w tło srebra i złota, co wskutek różnicy już nietylko fakturowej, lecz i jakościowej, jako innego materjału — przyczyniło się do wyodrębnienia kształtu pierwszoplanowego olejnego. Wreszcie sztuka współczesna ze swą ekspresją płaszczyzny obrazu popchnęła go do naruszenia płaskości dzieł: zaczyna obraz rzeźbić. Uzyskuje przez to możność osiągnięcia wysokich walorów plastycznych, bez obciążania obrazu cieniowaniem olejnem, przy zachowaniu natomiast jaknajdalej idącej prostoty środków kształtowania. Każdy jego obraz świadczył o wyraźnie postawionem zadaniu, każdy następny chronologicznie — był jednocześnie krokiem dalej. Nic też dziwnego, że prace Ślendzińskiego określono jako «należące do najwybitniejszych realizacyj, na jakie zdobyła się sztuka nasza ostatniego okresu». «W rysunkach i szkicach osiągnął zupełną harmonję pomiędzy klasyczną tradycją i współczesnem wyczuciem równowagi brył i płaszczyzn» (Husarski). Najlepszym bodaj jego obrazem był ostatni chronologicznie — portret «Pani z filiżanką». W rzędzie portretów wymienić należy portrety: Marszałka Piłsudskiego, Gen. Rydza - Śmigłego i jego żony, p. Tołwińskiej i inne.

Sekundowali Ślendzińskiemu w miarę możności współwystawcy. Są oni przeważnie jeszcze w stadjum przygotowawczem. Dużo kultury i zrozumienia miały portrety *K. Kwiatkowskiego*. Komponowane starannie, możliwie proste w zestawieniach barwnych — z pośród prac wystawionych najwięcej może zawierały w sobie pewnego sentymentu. Na pracach *J. Hoppena* widoczne jeszcze obciążenie dziedziczne secesji. Wyzwala się z niej jednak ze znacznym wysiłkiem, tylko tu i owdzie przemknie się jakaś niedorysowana płynna forma, jakiś kształt zmiętoszony w półtonach. *G. Pilecki* i *M. Woźnicka* dali po jednym, starannie wykonanym portrecie.

Zofja Trzcińska - Kamińska wystawiła projekt na pomnik grobowy. Figura kobieca, przeznaczona na uwieńczenie pomnika. Rzeźba niedość zrównoważona, chociaż mocna i wyrazista w sylwecie. Energja w podkreślaniu kształtu w partji górnej niezupełnie odpowiada miękkiej falistości dolnej połowy figury. Tembardziej, że falistość ta również może cokolwiek przypomina płynną secesyjną linję.

Paladiański projekt willi i «domu dla oficerów» *P. Wędziagolskiego* i projekty, dotyczące przebudowy zamku w Mirze *T. Burszego*, dopełniały całości wystawy.

Mimo rozmaitość poziomu prac wystawionych (poziom najniższy był jednak już poziomem znacznej kultury i rzemiosła) — wystawa świadczyła o żywym i zorganizowanym ruchu, o Szkole.

Szereg wystaw poważnych miał miejsce w *Salonie Garlińskiego*: zbiorowe wystawy *W. Lama*, *Pankiewicza* i *Skoczylasa*. *Lam* wystąpił z pokaźną ilością kompozycyj figuralnych i pejzaży — prac, komponowanych starannie, zlekka modernizowanych na manierę modnych dzisiaj układów skośnych. Podkreślić należy dążność artysty do prostoty, rytmiki i dekoratywności. Upraszczanie form ciała jest częściej schematem, stylizacją a nie budową. W pejzażach mniej się to wyczuwa i kilka z nich posiada wartości pierwszorzędne. Obrazy *Pankiewicza* (pejzaże i martwe natury) cechowało znane, właściwe jemu mistrzowstwo i niezmiernie cenna czystość typu poimpresjonistycznego, we właściwem, francuskiem znaczeniu tego słowa. Cały przepych i świetność kolorystyki impresjonistycznej (najszlachetniejszej zdobyczy impresjonizmu francuskiego, której nie zrozumiała «Sztuka» krakowska) potrafił artysta podporządkować zasadom kompozycji nowoczesnej. *Skoczylas* wystąpił tym razem jako akwarelista, dając kompozycje pejzażowe (motywy z Kazimierza Dolnego, Włoch i Konstantynopola) oraz studja dziewcząt przy pracy. Obrazy prze-

ważnie jednakowe w kolorze i z iście Skoczylasową tężyzną konstruowane. Z innych wystaw w Salonie wspomnieć należy o wystawie drzeworytów *T. Cieślewskiego.*

Salon Sztuki, ul. Marszałkowska 69, rozpoczął żywszą działalność dopiero od jesieni roku ubiegłego. Począwszy od wystawy świetnych szkiców architektonicznych *S. Noakowskiego,* zorganizował następnie wystawy zbiorowe: *J. Toma* (pejzaże), *M. Szymanowskiego* (stylizowane kwiaty), *J. Bobińskiej-Paszkowskiej* (minjatury) i *M Krzyżanowskiej* (pejzaże i wnętrza). Obrazy *M. Krzyżanowskiej* odznaczały się niezwykłym temperamentem malarskim, żywiołowością, jaką obecnie u nas ma bodaj tylko Pruszkowski. Jest w nich jakaś zmysłowość, lubująca się w szerokich chlaśnięciach pendzla, w ponurej żywości barw, harmonizowanych na podkładzie sienny palonej.

Salon doroczny otwarto w tym roku w lokalu Stow. Handlowców na Siennej. W wystawie brało udział z górą 70 artystów, chociaż brak miejsca zmuszał do maksymalnego ograniczenia liczby prac wystawionych. Całość nosiła charakter typowych tego rodzaju imprez. Pejzaże dominowały. Przeważały w nich dwa typy: jeden, — szkoły Krzyżanowskiego, o fakturze energicznej, rozmachowej i barwach intensywnych *(M. Krzyżanowska, Rychtarski* i t.p.), drugi — szkoły Stanisławskiego, zaznaczający się drobniejszym, delikatniejszym dotykiem pendzla i harmonjami kolorystycznemi, stonowanemi przez rozbielanie lekkim fioletem *(Kowalewski, Szczygliński, Mann, Filipkiewicz, Kamocki* i in.). T-wo «Sztuka» wystąpiło z szeregiem mocno secesyjnych, szarych w tonie portretów *J. Mehoffera,* krzykliwych w barwie i technice scen nadmorskich *W. Jarockiego* i kilkoma bardzo dobremi pracami *W. Weissa* (zwłaszcza «Helenka»), odznaczającemi się doskonałą fakturą plamkową.

Dział obrazów komponowanych był nieliczny. Być może dlatego, że T-wo «Rytm» tylko zamarkowało swą obecność na wystawie, nadsyłając zaledwie kilka prac. Do nich należy odnieść *Rzeckiego* «Świt i Djanę», *Skoczylasa* «Pokłon pasterzy» i «Zimę» (barwiste, mocne kompozycje) oraz *Borowskiego* «Główkę kobiecą». *Ślendziński* nadesłał tylko studjum sangwinowe, akt.

Poważny stosunek do kompozycji wyróżnił dużych rozmiarów obraz *Z. Węgierkowej* p. tyt. «Praczki». Dobrym i świeżym, choć nieco słodkawym w kolorycie, był portret reprezentacyjny *Łuczyńskiej-Szymanowskiej,* natomiast wrażenie wymęczenia robiły pretensjonalne portrety *Borucińskiego.* Do działu kompozycyj zaliczyć należy *Noakowskiego* szkice architektoniczne, *Świdwińskiego* «Balik», *Żochowskiego* «Przyjaciółkę, minjatury *Bobińskiej-Paszkowskiej, Butrymowicza* «Portret p. E. B.» i inn.

Z rzeźb zwracały uwagę stylizowane z zakopiańska figurki drewniane *Jasińskiego,* «Herma» *Ostrowskiego* i mocno obciążone dziedzictwem Dunikowskiego rzeźby *Zerycha.*

Jednocześnie z «Salonem», odbyła się wystawa prac członków *Klubu Artystycznego* w lokalu własnym. Charakter jej, z natury rzeczy, był bardzo różnolity. Mogliśmy wszakże na niej widzieć między innemi subtelne obrazki *Makowskiego* (artysty, stale przebywającego w Paryżu i przez to rzadko u nas widzianego, a co za tem idzie i niedocenianego), sharmonizowane, spokojne kompozycje postkubistyczne *Stażewskiego* i *Nicz-Borowiakowej,* ekspresyjne drzeworyty *Cieślewskiego* i *Waskowa* oraz «Łucznika» Wittiga, rzeźbę pełną umiaru, siły i wewnętrznej statyki. (Reprodukcję jej załączamy w N-rze).

Wystawy retrospektywne. W pałacu Staszica p. Kahanowicz otworzył dla publiczności swe zbiory pod nazwą «Kościuszko w Ameryce». Poza listami i dokumentami, luźnie zresztą związanemi z tematem wystawy, przyniosła nam ona ciekawy (chociaż niekompletny) zbiór sztychów «kościuszkowskich» i sporą ilość obrazów artystów obcych i polskich, przeważnie z w. XIX. Wyróżniały się obrazy *Chełmońskiego, Wierusza-Kowalskiego, Orłowskiego, Streitta* i inn.

W *Salonie Gutnajera* spotykamy obecnie dzieła wartości pierwszorzędnej. Niezmiernie cenną zwłaszcza jest kolekcja dzieł *Chełmońskiego.* nabyta przeważnie (8 obrazów) ze zbiorów Fourniera w Paryżu. Są to dzieła o wybitnych walorach malarskich i mistrzowskiej technice. Doskonale wybrane obrazy *J. Kossaka, Brandta* i *A. Wierusza-Kowalskiego* znakomicie świadczyły o tężyźnie kultury malarskiej naszych animalistów z okresu pozytywistycznego. Wyróżniają się też nadzwyczaj sumiennie wykonane, silne w kolorze pejzaże *A. Gierymskiego.* Jest również pełen ekspresji portret *Matejki,* parę prac *Grottgera, Orłowskiego, Siemiradzkiego, Pawliszaka, Alchimowicza* i inn. Wystawę dopełniają artyści ze «Sztuki», m. inn. większa kolekcja dzieł *J. Malczewskiego* i *Fałata.*

Wystawa karykatur w Kamienicy Baryczków — wbrew urobionej chlubnej opinji przez wystawy tam organizowane — tym ra-

zem wypadła niedbale. Na całość złożyły się kolekcje prywatne, nieliczne zresztą, co stworzyło pstrą bezplanowość. Wystawa nie miała wartości historycznej, bo nie uwzględniła zupełnie całego szeregu ciekawych karykaturzystów z w. XIX. Pozostali — reprezentowani byli przygodnie. Przytłaczały natomiast eksponaty T-wa «Sztuki» z okresu Zielonego Balonika, których conajmniej połowa nie mogła rościć pretensji do miana karykatury. Jeden Sichulski zajął $1^1/_2$ sali (na 5 sal wystawowych). Mimo niepowszedniej wartości jego prac, należałoby może ilość ich cokolwiek zmniejszyć, dając wzamian miejsce innym, niereprezentowanym na wystawie karykaturzystom. Taka wystawa, jak ta, sprawia zawód. Sądzimy jednak, że gdyby z większą pieczołowitością zabrano się do zilustrowania dziejów karykatury w Polsce, napewno lepszego o niej nabralibyśmy mniemania, niż to, z jakiem opuszczaliśmy obecną wystawę.

S. W.

JULJUSZ KOSSAK.

D. 15 grudnia 1924 roku upłynęło sto lat od daty urodzenia najpopularniejszego obok Matejki malarza polskiego — Juljusza Kossaka.

Niezliczone jego akwarele rozsypane są po zbiorach, dworach i mieszkaniach inteligencji całej Polski. Reprodukcje jego obrazów widzi się wszędzie — w cukierni i sklepiku, w poczekalni doktora, u szewca i profesora. Najwyraźniej prace Juljusza Kossaka przypadły do gustu całemu narodowi. Po części to wyjątkowe powodzenie należy przypisać tematom: Sobieski i Książe Józef, Krakusi i Kozacy, bitwy i polowania — sceny te i postacie miłe są naszemu społeczeństwu. Ale dużą rolę odgrywa także *sposób*, w jaki tematy te Kossak ujmował.

Juljusz Kossak, jakkolwiek bardzo wrażliwy na ruch i charakter, podporządkowywał je, prawdopodobnie nieświadomie, pewnej stylizacji dekoracyjnej. Postacie i grupy jego obrazów tworzą zawsze piękną sylwetkę o wyraźnie określonym konturze, ograniczonym lekką i żywą linją. Kontury te wypełnione są kolorami lokalnemi, rozjaśnionemi w światłach a ściemnionemi w cieniach bardzo ostrożnie, tak, aby nie rozbić całości plamy kolorowej. Kolory są harmonizowane niezbyt może wyrafinowanie, ale zawsze przyjemnie dla oka. Przeważają ciepłe i jasne tony — żółte, rude i czerwone.

Ten sam sposób ujmowania rzeczywistości, to samo poszukiwanie *przedewszystkiem* ornamentacyjnej sylwety, miłych i ciepłych kolorów, charakterystyczne jest dla całej naszej sztuki ludowej — bohomazów mazurskich, malowań na szkle — góralskich i kaszubskich, obrazów nieznanych krajowych majstrów, rozsianych po kościołach całej Polski. Jeżeli się uważnie przyjrzeć sztuce polskiej XIX w., poprzez wszystkie wpływy zachodnie, którym malarze polscy ulegali, przebija ta sama tendencja do ornamentu i do ujmowania obrazu jako zespołu plam kolorowych, równoważnych i wyraźnie ograniczonych. Można to zauważyć w «Batorym pod Pskowem» a nawet w «Grunwaldzie» Matejki, tendencja ta wyraźna jest w «Sprawie u wójta» Chełmońskiego, nawet największy nasz realista, Aleksander Gierymski, pomimo techniki pointilistycznej, nigdy nie zatraca tonu lokalnego, — konturu. Bardzo jest charakterystyczne, że impresjonizm francuski przejął wszystkich prawie, hołdujących mu polskich artystów, formą dekoracyjnego pleinairyzmu.

Trzeba przypuścić, że estetyczny instynkt naszego plemienia idzie raczej w kierunku dekoracyjnej stylizacji rzeczywistości, niż w kierunku wiernego jej odtwarzania — realizmu, i niż w kierunku sugerowania widzowi określonych wrażeń — ekspresjonizmu czy romantyzmu.

U żadnego z malarzy te umiejętności transponowania przeszłości czy teraźniejszości na miłe dla oka, jasne, harmonijne i zdobiące ścianę obrazy, nie były tak rozwinięte, jak w Juljuszu Kossaku, i stąd jego wyjątkowa popularność i znaczenie dla naszej sztuki.

Szczęsny Rutkowski.

KRONIKA ARCHITEKTONICZNA.

Po paru latach pracy i urabianiu opinji o teatrze, powstającym na zgliszczach Rozmaitości, pokazano nam nareszcie Teatr Narodowy. W rzeczy samej wysiłek ogromny. Marmury, stiuki, dużo złota, malowidła na stropie i ścianach. Kosztowało to bardzo dużo, jednak myśli twórczej, któraby uwzględniła ostatnie poszukiwania w tej dziedzinie, niema. Może wpłynęły na to istniejące stare mury. Jest to teatr, dostosowany do wymagań z przed laty 15.

Westibul z szatnią bardzo wygodny i ładny, ruch publiczności swobodny, dzięki szerokim przejściom i łatwemu dostępowi do szatni. Przysadziste i krępe kolumny stiukowe dobrze udają pracę, dostosowując się do charakteru całego wnętrza, dźwigającego na swych żelazobetonowych barach całą widownię.

W przejściu do klatki schodowej niemile zwracają uwagę niepotrzebne wsporniki — maszkarony o charakterze secesyjnym. Grzech ten popełniono również na piętrze w korytarzu przy obramieniach lusterek. Piętro odrazu wytrąca z dobrego usposobienia, pozostawionego przez westibul. Ciasne przejścia

koło widowni, niemogące zmieścić znikomej cząstki publiczności, robią przygnębiające wrażenie. W widowni uderza brak przestrzeni, zdeformowanej przez wypchnięty naprzód balkon.

Zwraca uwagę ciemna plama plafonu. Pomysł świetlistego boga na ciemnem tle jest bardzo dobry przy szarem tle całości. Stwarza się silny akcent w miejscu właściwem.

Głównym elementem dekoracyjnym na widowni są kolumny, przystawione do ściany, jednak dekoracyjność ich jest znacznie osłabiona przez zbyt nikłą różnicę pomiędzy stiukiem kolumn a tłem ścian.

Ładne żyrandole zawieszono na belce (pewno prowizorycznie), nie ukrywając przewodnika, jest to miejsce najmniej odpowiednie, a sposób zawieszenia — praktykowany tylko w składzie.

Foyer potraktowano również z przepychem, reprezentacyjnie. Sciany pokryto malowidłami, będącemi dalekiem echem Rafaela i zaprawionemi tęgo sosem secesyjnym. Całość umeblowano «Ludwikami». Jednak reprezentacyjność tej części jest mocno zachwiana przez połączenie wejścia do foyer i do toalet damskich i męskich.

Obecnie długo będzie musiała Warszawa czekać na prawdziwie nowoczesny teatr.

Nie mniejszą popularnością cieszy się Gimnazjum im. Królowej Jadwigi.

Po części winno temu usytuowanie gmachu też przy Al. Ujazdowskiej. Całość wytrzymana w charakterze klasycznym o formach poprawnych, lecz nie przekraczających ramek uczniowskich. Pomysł nie zdradza dużego wysiłku twórczego, a niedomagania w szczegółach (podstawy kolumn niezdecydowane przystawienie kolumn do ściany, napis i korona) świadczą o powierzchownej pracy.

Zobaczmy o czem się nie mówi, lub *mówi* się mało. Przedewszystkiem o niedużym domu szarym, skromnie ukrytym za drzewami rozłożystemi w Al. Ujazdowskich i ozdobionym ładnym napisem nad pilastrami «Ericsson». Przy zbliżeniu się uderza nadzwyczajny wykwint i czystość rysunku przyziemia. Szereg gładkich pilastrów, tworzących ramy dla łuków i okien z balkonikami i zwieńczonych subtelnie sprofilowanym gzymsem, wywołuje efekt majestatycznej rytmiki i spokoju. Nad pilastrami wznosi się gładka ściana z szeregiem otworów, urozmaiconych w kilku punktach cokolwiek wysuniętemi balkonikami. Całość zakończona tarasem i nieznacznie zarysowaną nad balustradą tarasu ścianą ostatniego piętra.

Brak tego piętra, które w projekcie jest widoczne w całości, odczuwa się, *a zobaczenie go jest niemożliwe* z powodu wąskiej ulicy.

Wyjątkowe zalety kompozycyjno-rysunkowe tego gmachu stawiają go w rzędzie najlepszych: w miarę nowoczesny, jednak pozbawiony jest krzykliwości i pozy na oryginalność.

Milczeniem również obdarzono gimnazjum im. Batorego. Gmach pomyślany z wielkim rozmachem, ze zrozumieniem istoty monumentalności, należy mu się szczegółowe omówienie, co zrobi się w niedalekiej przyszłości.

D.

Życie zawodowe płynie w Polsce leniwo, przyczyn tej powolności, czy też raczej ospałości należy szukać nietylko w zastoju budowlanym, lecz także, i to przedewszystkiem w obojętności szerszych mas architektów dla tego wszystkiego, co się w naszej dziedzinie dokonywa na Zachodzie.

Jeśli się nie mylę, istnieje w Polsce jedyne pismo zawodowe, t. j. «Architekt» wydawany w Krakowie. W roku ubiegłym usiłował «Przegląd Techniczny» wznowić dodatek, poświęcony architekturze, lecz po wydaniu dwóch zeszytów, wstrzymawno pracę dla braku materjału.

Możnaby mniemać że architekci nie dbają o pismo polskie, mając lepsze i tańsze, i boleć, że poprzestają na biernej roli konsumenta nowinek zagranicznych, lecz jest jeszcze gorzej. Ilość sprowadzanych czasopism jest w rażącej dysproporcji do ilości architektów. Skutki łatwe są do przewidzenia, to, co na Zachodzie jest oczywistością, u nas uchodzi za przewrotowość. Nie posiadamy placówki, któraby przeprowadzała badania konstrukcyj i materjałów, stosowanych na Zachodzie, a przecież sprawy te są wagi pierwszorzędnej, jeżeli zważymy, że koszta budowy domów u nas i w Europie nie mogą być poprostu porównywane.

Nie wahałbym się nawet przed postawieniem sprawy w ten sposób, że wyraziłbym przypuszczenie, iż w niedługim czasie inicjatywa budowlana przejdzie raczej w ręce inżynierów i to z winy samych architektów, którzy obojętnie odnoszą się do czynników dzisiaj decydujących t. j. do konstrukcji i kosztorysu. Na wydziałach architektury żelazobeton jest traktowany encyklopedycznie, zaś kosztorys biernie t. z., że student wykonywa projekty niezależnie od zagadnienia ceny. A przecież byłaby to praca nietylko kształcąca, lecz wręcz twórcza, gdyby zauważono takie naprzykład zagadnienie: Zaprojektować dom mieszkalny w kubaturze 600 m^3 z zastosowaniem wszystkich zdobyczy komfortu i techniki za *najniższą cenę*, przyczem czynnikiem

decydującym byłby kosztorys i wartość amortyzacyjna konstrukcji.

Trudno i darmo, lecz jeżeli za cenę jednego domu w Polsce można wybudować dwa albo i więcej na Zachodzie, to trudno jest twierdzić, że nasza maszyna budowlana działa sprawnie.

Dużo hałasu sprawił niedawno konkurs na «Muzeum Narodowe». O stronie artystycznej mówić nie będę. Wypadła blado z winy zresztą warunków konkursowych. Płk. Gembarzewski, który te warunki układał, nie ścierpiałby nigdy w swoich prześlicznych zbiorach *falsyfikatu*, a przecież postawił za warunek architektom wieku dwudziestego, wieku rozumu i oszczędności, by zaprojektowali rzecz stylową, archaizującą w duchu schyłku 18 stulecia, a więc architektoniczny falsyfikat czy, jak twierdzą energiczniejsi, — skandal.

Skutek stał na wysokości przyczyny. Nagrodzone prace kwadraturą użytkowej przestrzeni nie przekroczyły 25.000 m², gdy tymczasem w granicach oświetlenia, przewidzianych dla muzeum, można było przy tej samej ilości kondygnacyj (z piętra), a co więcej przy tej samej kubaturze (a więc i tej samej cenie) osiągnąć 60.000 m³, t. j. bez mała 2½ raza więcej eksponatów znalazłoby wzorowe pomieszczenie gdyby.....

..... gdybyśmy stali na poziomie Europy zachodniej, to pojęlibyśmy, że nie dekoratywność stanowi o poziomie kulturalnym, lecz przeciwnie — powściągliwość. Jeden z najwybitniejszych architektów wiedeńskich Adolf Loos wypowiada takie uwagi: «Papuas pokrywa ornamentem wszystko, co nawinie się mu pod rękę: swoją twarz, ciało, łuk lub wiosło. Lecz u nas tatuowanie się jest oznaką degeneracji, niespotykaną nigdzie z wyjątkiem kryminalistów, lub ochwaconych arystokratów. Człowiek kulturalny tem właśnie odróżnia się od negra, że woli twarz gładką od tatuowanej...» a dalej «...Pojęcia 20 wieku są najzupełniej odmienne, jesteśmy delikatniejsi i bardziej wymagający od ludzi gotyku czy też renesansu, nie mamy nerwów dostatecznie krzepkich, by pić z kłów słonia, zdobionych walką amazonek, co więcej, nie mamy już wirtuozów techniki dekoracyjnej! Dzięki Bogu! Mamy za to symfonię Bethowena! Otacza nas mnóstwo przedmiotów, łączących czystą emanację dwudziestego stulecia! Są to przedmioty, wykonane przez pracowników wolnych, którzy doskonalili się w istocie swego rzemiosła, a nie w jego historji».

•

Oto są słowa głębokiego znaczenia. Te same czynniki wznosiły piramidy egipskie i potężne śpichrze amerykańskie. To też w tych śpichrzach dostrzegamy potęgę ducha amerykańskiego, tego ducha, który powala świat do swych nóg, gdy tymczasem Pensylwania station w Nowym-Yorku, przedrzeźniająca thermy Caracalli, demaskuje drugą parwenjuszowską stronę oblicza nowego świata.

•

Prawie każdy podręcznik historji sztuki, omawiając architekturę rzymską, zaznacza, podając za przykład łuk Konstantyna, że kolumna się przeżyła, że rola jej czynna upadła z chwilą wprowadzenia arkady, a tymczasem upłynęły dwa tysiące lat, a my tkwimy wciąż w błędnem kole pięciu porządków architektury «cywilnej».

•

Życie płynie wartkim strumieniem, wyrywając kamienie z dna łożyska. Tylko ludzie martwi ciałem, lub odrętwiałego ducha, zamykają oczy na to, co się dzieje na szerokim świecie. Wznoszony obecnie Królewski Instytut Nauki, Literatury i Sztuki w Holandji uznany byłby w Warszawie za żart. Sąd konkursowy zdyskwalifikowałby projekt najniezawodniej. Tak, ale Holandja wyprzedza nas ściśle o lat 50.

•

Pięknie rozpoczął tegoroczny cykl swych wykładów o sztuce niezastąpiony wirtuoz rysunku, prof. Stanisław Noakowski, zaznaczając, że błędne koło stylów starożytnych, zaciskające nasze umysły, jak bandaże stopy kobiet chińskich, pękło, ukazał się świat inny... Wolny!!!

•

Idźmy więc tą drogą, wskazywaną przez najwybitniejszego w Polsce znawcę stylów ku wolnej, żywej, jedynej architekturze.

Lech Niemojewski.

Wystawa studentów architektury w Politechnice Warszawskiej, grupująca studja z odbytych pod przewodnictwem profesorów wycieczek do Francji, Włoch, Anglji i Turcji, wywarła wrażenie bardzo dodatnie. Prace te ujawniły duże opanowanie techniki rysowniczej, co należy prawdopodobnie przypisać zasłudze prof. Kamińskiego, prowadzącego ten dział w uczelni. Wyróżniały się zwłaszcza świetne rysunki *Bohdana Pniewskiego.* Podajemy w reprodukcjach kilka prac z tej wystawy.

„OPOWIEŚĆ ZIMOWA" SZEKSPIRA W TEATRZE BOGUSŁAWSKIEGO.

Przedstawienie «Opowieści zimowej» w inscenizacji dyr. L. S. Schillera stało się odrazu sensacją artystyczną, a jest w rzeczywistości zdarzeniem bardzo doniosłem w historji polskiego teatru. Dotychczasowe próby wyzwolenia teatru i pchnięcia go na nowe tory, jak np. «Ulica dziwna» Czyżowskiego w Reducie, lub «Pragmatyści» Witkiewicza w Elsynorze nie opierały się na trwalszych podstawach, były dorywczemi eksperymentami, skazanemi zgóry na wymarcie. Obecne natomiast inscenizacje dyr. Schillera są niejako zapowiedzią, że praca Teatru Bogusławskiego pójdzie po pewnej linji poszukiwania nowych wartości i nowego podłoża ekspresji teatralnej. «Podróż po Warszawie» była pierwszym zwiastunem nowości, nie zawierała w sobie jednak dość wyraźnie zarysowanej linji, dla publiczności była przygotowaniem do nastawienia się wobec problemu teatralnego inaczej, niż dotychczas. Próbą, obejmującą wszystkie czynniki, była «Opowieść zimowa».

Pierwsze podniesienie kurtyny wyjaśnia odrazu tendencję inscenizacyjną zerwania z dotychczasowym realizmem i naturalizmem w traktowaniu sztuki, stworzenie atmosfery nowego bajkowego konwencjonalizmu teatralnego, widz nie będzie poszukiwał od tej chwili kopji rzeczywistości, lecz ujmować będzie wizję ze stanowiska ekspresji czy symbolu.

Wybrany dramat Szekspirowski doskonale się do tego eksperymentu nadawał. Wszystkie, podkreślane w nim tylokrotnie fałsze, niekonsekwencje i nielogiczności wywołują w rezultacie wrażenie, że akcja opiera się na czysto mechanicznem złożeniu pierwiastków dramatycznych, bez liczenia się z jakąkolwiek rzeczywistością, bez żadnej domieszki psychologizmu czy tendencyj życiowych. Stąd możliwości interpretacji scenicznej utworu pod względem ilościowym są wprost nieograniczone. Zadaniem inscenizatora byłoby tylko konsekwentne skoordynowanie wszystkich części składowych widowiska teatralnego dla wydobycia jednolitej całości.

W «Opowieści zimowej» nie potrafił jednak dokonać tego inscenizator. Widowisko rozpadło się na cały szereg składowych czynników, niesharmonizowanych z sobą, wychodzących z rozmaitych zasad inscenizacyjnych, ponadto i dramat, stanowiący w swej istocie ewolucyjny przebieg, nie znalazł dostatecznego wyrazu w wizji teatralnej, był raczej kinematograficznem przesuwaniem poszczególnych scen przed oczyma widza.

Najważniejszy czynnik widowiska — aktorzy wykazali, że ciąży na nich przekleństwo szkoły «przeżywania», nabytej w Reducie. Przeżywali więc swe role, zamiast je stylizować teatralnie, zamiast — zresztą w myśl widowiska — zaznaczać sceniczność odbywających się zdarzeń. Partje solowe główne targały nerwami, rażąc swym niescenicznym, niesmacznym naturalizmem, szczytem tego były role Hermiony i Leontesa w scenie sądu. Odbijały one nader niefortunnie od tła doskonale wyreżyserowanej sceny zbiorowej, tłumaczącej się w rytmicznym geście masy ludzkiej. Jasne jest, że wobec tłoczącej zmory naturalistycznej — wydobyć się mogły jako oryginalne role, nie dające żadnej sposobności do interpretacji życiowej, t. j. sceny clownowskiej burleski — lub doskonały, ograniczony ściśle do trzech wyrazistych gestów zmechanizowanych dozorca więzienia. Reżyser nie potrafił opanować w innych wypadkach nabytego aż do siły «altera natura» genre'u aktorów, w geście i słowie, w tym zakresie przed Teatrem Bogusławskiego i jego kierownictwem leży otwarte wielkie pole do działania.

Najdonioślejszą zmianę w dotychczasowych utartych szablonach zrobił swą «przestrzenią sceniczną» Andrzej Pronaszko. Dążność jednak przemiany «wnętrza» dekoracyjnego na nową wartość teatralną wykazała w tej pierwszej próbie brak platformy, brak konsekwentnego założenia dla realizacji wizji teatralnej. Wskazuje na to rozmaitość przejścia przy rozwiązywaniu poszczególnych scen i niezwiązanie ich w pewną całość organiczną.

Konstrukcja pierwszej sceny z rozbiciem przestrzeni zapomocą ciężkich brył, przypominających schody, nie nosiła na sobie charakteru, podkreślającego dynamiczność akcji, a raczej miała sens jako czynnik, różnicujący przestrzeń. Z drugiej strony — w poszczególnych aktach dekoracja traktowana była jako tło, na którem odgrywała się pewna akcja, tło traktowano w tych scenach w sposób taki, że te same motywy dekoracyjne wprowadzano w dekoracji, co i w kostjumach aktorów, dzięki czemu zatracało, się znowu zróżnicowanie samej przestrzeni. Światło w kilku aktach odgrywało rolę czynnika, zwracającego uwagę na postacie główne i podkreślającego bądź ekspresyjność akcji, bądź też rytmikę ruchów. W innych zaś scenach (szczególnie w pełnem świetle) rozpłaszczało figury, stapiało je z tłem, czyniło ze sceny płaskie malowidło, co zasadniczo — jako tworzenie obrazu ruchomego — jest błędem. Pozatem przykre było dla widza traktowanie w kilku scenach światła w ten sposób, iż poszczególne postacie występowały w formie linearnej, inne zaś w oświetleniu barokowem. Jednym z najlepszych efektów świetlnych była scena w więzieniu (traktowanie linearne) i prokurator w scenie sądu, gdzie cień rzucony

od ręki występował jako czynnik widmowy o nieokreślonej a złowrogiej jakości, mieszający się w akcję, rozgrywaną na scenie.

Z kostjumów najlepsze były kostjumy kobiece, zamykające osoby w pewne całości, malowidła na nich podkreślały bryłę działającej postaci. W przeciwieństwie do tego — kostjumy baletu, króla Poliksenesa i dworzan, traktowane w pseudo-kubistyczny sposób — rozbijały postacie i zlewały je z tłem.

W ujęciu A. Pronaszki, prócz niekonsekwencyj, daje się zauważyć pewien brak samokrytycyzmu, który pozwolił na wprowadzenie, obok bardzo dobrze skonstruowanych scen, secesyjnej dekoracji morza.

W skład widowiska wchodziły jeszcze muzyka i balet. Muzyka — trudna do osądzenia z powodu marnego wykonania — mało łączyła się z utworem Szekspira. Balet natomiast, odgrywający rolę dosłownego ilustratora muzyki, z dramatem również nie łączył się organicznie, pod jego adresem zaznaczyć jedynie należy, że nadużywanie wyrzucania rąk na boki nie pozwala na zamknięcie kształtu figury w sobie.

Mimo wszystkie podkreślone braki i niedomagania zaznaczamy raz jeszcze, że «Opowieść zimową» powitać należy jako zjawisko radosne i cenne, jest ono bowiem ożywczym, swobodnym wiewem odrodzenia w zatęchłej i wyświechtanej rekwizytorni pomysłów inscenizacyjnych współczesnego teatru polskiego.

S.-S.

REDUTA.

«Reduta» kontynuuje w obecnym roku swoją pięcioletnią działalność jako «Instytut Sztuki Teatru». Zadania, jakie sobie naznacza w tej formie dadzą się mniej więcej określić przez porównanie, zamierza ona w zakresie teatrologji dokonać tego, co spełniają instytuty naukowe w zakresie pewnej gałęzi wiedzy (biologji, fizjologji, chemji i t. d.), mianowicie: na podstawie dotychczasowych opinij, doświadczeń i praktycznych rozwiązań problemów teatralnych, inscenizacyjnych i aktorskich — szukać nowych dróg, nowych rozstrzygnięć, nowej twórczości. Podstawa, na której ma się oprzeć praca «Reduty», pomyślana jest bardzo szeroko. Obejmuje ona nietylko elementy czysto aktorskie, ale także wszystkie inne działy sztuki, które pragnie dla celów teatru zjednoczyć i wyzyskać. Uwzględniono: poezję, rytmikę i taniec plastyczny, muzykę, śpiew i plastykę.

Ponieważ praca ta ma się odbywać nie drogą intelektualnego opanowywania i wpajania gotowych prawd, ma być raczej wydobywaniem i zespołowem harmonizowaniem indywidualnej twórczości współpracowników Instytutu, — przeto zachodzi konieczność przeprowadzenia ścisłej selekcji zgłaszających się kandydatów i kandydatek, choćby nawet wykazujących się ukończeniem szkoły dramatycznej.

Na czele «Instytutu Reduty», jak i dotychczas, stanęli p. J. Osterwa i p. M. Limanowski, jako kierownicy artystyczni i ideowi, p. Limanowski poprowadzi przytem prace analityczne dzieł, utworów i tematów, przeznaczonych do realizacji teatralnej. Poszczególne działy kształcenia obejmą: p. Wysocka — rytmikę, p. Pietraszewska — stawianie głosu, p.p. Jaracz i Gallowa — dykcję, p.p. Osterwa, Jaracz i Kamiński — badania i studja techniczno-aktorskie, p. Gall — plastykę, p. Kossowski kierownictwo administracyjne, p. Wierciński sprawy organizacyjne. Do wykładów teoretycznych uzyskała «Reduta» wybitne siły profesorskie z uniwersytetów: warszawskiego, lwowskiego i krakowskiego, oraz pierwszorzędne siły z pomiędzy artystów plastyków i muzyków.

Siły te zużytkuje «Reduta» również celem kształcenia teatralnej publiczności przez systematyczne wykłady publiczne z dziedziny sztuki, teatru i literatury dramatycznej, jak też przez widowiska. Wykłady zamierza «Reduta» wydać w formie popularnych broszur.

Mamy więc przed sobą imprezę o charakterze eksperymentalno-twórczym. Jako taką należy ją powitać z całem uznaniem i radością. Może dokonać wielkiego dzieła ożywienia i pchnięcia na nowe tory umierającego starego teatru. Wypełni jednak ten szczytny cel «Reduta» tylko wtedy, gdy nie zacieśni się w ramach pewnej określonej inwencji artystycznej, o ile rzeczywiście obejmie szerokie horyzonty możliwości ekspresji teatralnej. *S.*

SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE.

Właściwa nauka w szkołach artystycznych należy u nas do rzadkości. Czasy Łuszczkiewicza minęły już dawno. Zawdzięczamy to w pierwszej linji impresjonizmowi, a zwłaszcza secesji, z kultem drobnych indywidualności w podłożu. Z chwilą objęcia przez członków krakowskiej «Sztuki» Akademji w Krakowie, jedynej w Polsce w ostatniem dwudziestokilkoleciu wyższej uczelni sztuki, samo pojęcie nauki poczęło się wyradzać z rokiem każdym, aż wreszcie stało się niezrozumiałe. Uczenie sztuki uznano za absurd, zagubiono myśl o systemie w szkole, pogardzono programem przemyślanym, przewidującym przechodzenie uczniów z klasy do klasy, warunkującym tężyznę i jaknajwiększe opanowanie niezmiernie trudnego rzemiosła artystycznego.



Fot. S. Plater-Zyberk

JAN GOTARD Studjum (olejne)

Z Jesiennej Wystawy Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie

ZBIGNIEW PRONASZKO

Pomnik Mickiewicza w Wilnie





Fragment
pomnika Mickiewicza

Profesorowie krakowscy, jak zresztą wszyscy pionierzy impresjonizmu i secesji, sami uczyli się w szkołach, gdzie jeszcze *uczono*. Swoją zaś własną pracę pedagogiczną sprowadzili do zera, przykrywając się uniewinniającym płaszczykiem kultu dla «indywidualności» ucznia. Kształcenie zostało ujęte jako walka, ścieranie się dwóch indywidualności, walka, w której profesor, artysta «znany, ceniony», jednem słowem gotowy artysta, winien był rycersko ustąpić przed przypuszczalną indywidualnością ucznia i troszczyć się jedynie o to, aby jej nie spaczyć, zamiast starać się wciągnąć ją w karby wiedzy, jaką sam posiadał w swym zawodzie. Nauka ograniczyła się zwolna do pobieżnych poprawek odręcznych na studjach, do zdawkowych uwag ogólno-estetycznych. Smutna to karta w naszej historji malarstwa. Spuścizna okazała się godną systemu pedagogicznego. Ani jeden uczeń nad mistrza. Artyści młodzi albo porzucali uczelnię, szukali wiedzy i uczyli się dopiero gdzieindziej, — albo stawali się wtórnemi odbiciami swych profesorów, prowincjonalnymi epigonami. Jakby przez ironję — Stanisławski dał tylko naśladowców. Kto jest uczniem Fałata? — Malczewskiego? — Ruszczyca?

Uczniowie, pozostawieni swojemu samouctwu, od początku powoływani przez profesorów do przedwczesnej twórczości, a pozbawieni wiedzy rzetelnej, stawali się z konieczności złymi fachowcami, złymi wykonawcami i drugorzędnymi artystami.

Zgodnie z duchem czasu, ten fatalny eksperyment, przeprowadzony na wielką skalę w Krakowie, powtórzono w stopniu mniejszym i w Warszawie. Profesorowie Szkoły Sztuk Pięknych, a zwłaszcza szkoła Krzyżanowskiego — nie lepszą zostawili spuściznę. A przecież taki artysta jak Krzyżanowski, sam umiał patrzeć i zawodowo korzystać z wielkich tradycyj malarskiej kultury przeszłości. Swiadczyła o tem sala jego portretów na wystawie pośmiertnej w Zachęcie. W każdym portrecie prawie rozwiązywał on coraz to inne zadania i fakturowe, i modelunku, i kompozycji. Uczniów jednak swoich uważał za stosowne upajać tylko samymi sobą, zaślepiać ich poczuciem własnych sił twórczych, podsycając zarozumialstwo ich niedokształconych indywidualności — nie dając im wzamian nic z umiejętności fachowej, którą sam przez całe życie zdobywał i zdobył i której rezultaty mogliśmy widzieć na wystawie. Pokłosiem jego pedagogiki — był również dyletantyzm i naśladownictwo.

Nic dziwnego zresztą. Dla niego, jak i artystów ze «Sztuki» — sztuka była przedewszystkiem zamkniętą «przygodą indywidualną». Tej zaś uczyć nie można, można ją tylko podrabiać, naśladować. Profesor, aby uczyć, musi mieć inne kwalifikacje i innego typu posiadać wartości.

W tym samym Krakowie, już przed wojną, polepszenie nastąpiło w szkołach sztuk zdobniczych, skąd promieniować zaczęło i na resztę Polski. Być może materjał pracy, opór jego, zastosowalność sztuki, zmusiły do większej wnikliwości w technikę kształcenia, do chęci ustalenia pewnych wytycznych w programie zajęć szkolnych, ich racjonalności i pedagogicznej kolejności.

Po wojnie zaś, pod kierownictwem tak wybitnego człowieka, jak prof. Szyszko-Bohusz (kształcił się w Akademji Petersburskiej podczas rozkwitu u nas secesyjnej sztuki «narodowej»), zorganizowano pedagogicznie Wydział Architektury w Akademji Krakowskiej, z wyraźnemi wytycznemi i systemem. Po paru już latach, w stosunku do tego wydziału — wydział malarstwa stał się rażącym anachronizmem, dogorywającym przybytkiem dyletantyzmu.

Dla zakończenia przeglądu dotychczasowego szkolnictwa, wspomnę jeszcze o jednym fatalnym eksperymencie, jaki zaszedł w Wilnie. I tu z ramienia i za aprobatą «Sztuki». Pięć lat właśnie mija od założenia tam Wydziału Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Stefana Batorego, i rok każdy coraz bardziej obnaża bezsilność w podięciu odpowiedzialnej pracy nauczania sztuki. Może to już ostatnia hekatomba z sił młodych składa się tam w imię metody i tradycyj «Sztuki» krakowskiej.

Pierwszą uczelnią malarstwa w Polsce, która przystąpiła do gruntownej rewizji metody nauczania i która energicznie wzięła się do poprawy katastrofalnego położenia — stała się Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie.

Wszyscy pamiętamy, na jaki to opór natrafiła ze strony władców sztuki z Krakowa chęć założenia tej uczelni w stolicy. Zaprotestowały nazwiska najczcigodniejsze. Zgodzono się jedynie zezwolić na otwarcie Szkoły Zdobniczej. Taką też uczelnię otwarto trzy lata temu... I życie zwyciężyło.

Dziś jest ona bodaj najlepszą w Polsce, najpoważniejsza wre w niej praca, najbardziej zorganizowana, wytężona i celowa. Stała się ona bowiem po latach wielu pierwszą w Polsce *uczelnią*, we właściwem słowa znaczeniu. Stała się nią dzięki kilku swym kierownikom, zapatrującym się inaczej na sztukę i przystępującym inaczej do jej nauczania. (Wykazało się jednocześnie, że prawie zupełnie nie posiadamy odpowiednio wykwalifikowanych nauczycieli malarstwa). Wpłynął też na to i duch czasu. Zastraszający przykład losu niedokształconych poprzednio rzesz dyletantów-malarzy zrodził wśród nowego pokolenia żądzę nauki

rzetelnej i wiedzy, aby się tylko wyrwać z marazmu połowiczności.

Wraz ze zmianą zamiłowań w kierunku formy, zdecydowanego i dobrego rysunku, możliwie doskonałego rzemiosła malarskiego — wzrosła odpowiedzialność profesorów wobec uczniów. Wystawa czerwcowa była jakby obrazem wielkiego zapotrzebowania, wielkich wymagań głodu kultury i świadomości konstrukcji w sztuce, głodu, częściowo zaledwie zaspokajanego przez kierowników.

To, co zrobiono jednak w tym kierunku, już jest dużo. Najlepiej zorganizowanym wewnętrznie wydał się kurs prof. Jastrzębowskiego i Kotarbińskiego. W szeregu kompozycyjnych brył, przedmiotów, wywieszek, zdobników, pism, — widziało się pracę planową, krok za krokiem kształcącą w uczniach rozumienie swoistej wymowy brył i płaszczyzn skontrastowanych.

Sam fakt *systemu* na tym kursie należy przyjąć z uznaniem. Z góry można powiedzieć, że da on wyniki dodatnie, zwróci uwagę na prawa i piękno form kształtowanych, na wyrazistość i logikę wewnętrzną konstrukcji każdej, aby z rzeczy stała się dziełem sztuki.

Niezrozumiałe dla mnie jest tylko zachęcanie uczniów do konstrukcyj z kątów ostrych i powierzchni pochyłych, tak modnych dzisiaj w zdobnictwie ekspresjonizmu niemieckiego. Dlaczego bowiem ich rozmiłowywać w kształtowaniu form dynamicznych, opartych na więzi kontrastów skośnych, a nie statycznych, jak w kulturze romańskiej — na pionie i poziomie?

W pracowni prof Czajkowskiego (ze «Sztuki») skośność ta w zastosowaniu do wnętrz, przez brak jakiegokolwiek umotywowania, robiła natrętne wrażenie recydywy jakiejś «skośnej» secesji. Wycinane okna w ząbki, ołtarze kształtowane à la promienie z nieba — w miąższu swym były zupełną secesją. Czyż rzeczywiście już nigdy nie wyrwiemy się z tej niemczyzny? Tem przykrzej, że stwarza się jakiś zabawny amalgamat naszej organicznej w swym rdzeniu ornamentyki ludowej ze skośnym, abstrakcyjnym dynamizmem ekspresjonizmu.

Jako kurs kultury i smaku przedstawił się dział rytów, prowadzony pod kierownictwem prof. Skoczylasa. Jedyny dział, w którym zademonstrowano najciekawsze próby kompozycyjne. Zgodnie z zamiłowaniem do formy wywyrazistej, największem uznaniem cieszyły się ryty suche, na miejsce impresyjnych akwafort i litografij. Zadziwia wnikliwość profesora we wdrażaniu uczniów do rozwiązywania często bardzo złożonych zadań kompozycyjnych, podnosi prawie każde do poziomu wykwintu, z całem zachowaniem świeżości i intymności, z pominięciem szablonizacji.

Częste niedomagania w rysunku oddzielnych partyj (rąk, nóg, figur i t. p.) — wskazywały na niedostateczny poziom przygotowawczej klasy — kursu rysunku z modela. Dział ten najwidoczniej nie jest dobrze postawiony. Zamało daje wiedzy o formie, a zwłaszcza o tak skomplikowanej i bogatej formie, jak forma człowieka. Stąd później chwiejność, ubóstwo kształtów, póz, niezaradność, łatana z konieczności tą lub ową pseudo-stylizacją.

Rzeźba pod tym względem jest lepiej postawiona. Prowadzona jednolicie. Uwzględniono materjał. Propaguje się szlachetne, opanowane rozumienie formy (kurs prof. Breyera).

Najwięcej prac wystawiła pracownia prof. Pruszkowskiego. Kurs malarstwa monumentalnego. Tu też najcięższe ma zadanie profesor: ująć w karby kultury żywiołowy wprost napór młodych artystów, którzy chcą zostać majstrami. Profesor zdaje się nie może opanować sytuacji, chwieje się to w stronę malowniczości (ku której czuje wyraźną sympatję), to linearyzmu, do jakiego dąży najlepsza część jego uczniów.

Tam też widzieć mogliśmy szereg aktów sangwinowych, dających pojęcie, jak należy uczyć rysunkowego pojmowania kształtu ludzkiego, a nie kopjowania go, lub stylizowania kreskowo czy w plamach płaskich.

Niezdecydowanie kierownictwa jaskrawo wykazała wystawa jesienna. Zgrupowała ona dorobek uczniów z czasu ich pobytu w Kazimierzu. Plon bardzo charakterystyczny. Zamiast pejzażyków — rzeczy skomponowane. Znamienne jest, że uczniowie podczas kilku miesięcy pracowali nad jednym obrazem, zgłębiając go zato sumiennie, rzetelnie, zamiast produkować impresyjne notatki à la Stanisławski, Krzyżanowski, lub Wyczółkowski. Ale też właśnie tu, gdzie nie szło o prywatną impresję, lecz o zorganizowane, logiczne w sobie dzieło, tu właśnie potrzebne jest *wyższe* kierownictwo i to tem bardziej w chwili najgwałtowniejszego starcia się raczej odczutych, niż wyjaśnionych zasad malowniczości i linearyzmu, powodujących w obrazach plątaninę i sprzeczność wewnętrzną. Potrzebna jest ręka, którąby mogła pokierować, wyjaśnić zadanie, usunąć sprzeczności, podkreślić to, co jest mocną i racjonalną więzią w kształtowanem dziele, przestrzec przed pośpiesznem efekciarstwem

Ręki takiej nie było. I dwaj kandydaci na ukończenie szkoły — pierwsi za to zapłacili. Nie ustrzegli się przed pokusą stworzenia «obrazu» i dali obrazów namiastkę. «Ukrzyżowanie» Michalaka, kompozycja wielkich rozmiarów, zadziwiała swą pretensjonalnością

wywołania wrażenia «dzieła», mimo wielkiej niegramatyczności rysunku, zalizywania i zagładzania form, korzystania ze zdawkowych efekcików. Tu właśnie winien był zabrać głos ów wyższy kierownik. Popieranie zaś u ucznia widocznej łatwości zastępowania formy wypracowanej jakimś surogatem niegramatycznym z blików i światełek — może spotkać się tylko z potępieniem. Nie trzeba ponawiać eksperymentów «Sztuki».

Cybis zaś zaczął imitować patynę sczerniałych obrazów muzealnych (tak modną w drugiej połowie XIX w. u najgorszego typu malarzy), wykazując wzamian chwiejność i bezradność rysunku w swych dwu portretach, niedobrze wkomponowanych w prostokąty ram.

To też na tem większą uwagę zasługuje szereg prac sumiennych, rzetelnych, jak Gotarda, Wydry, Wdowiszewskiego i innych. Widać w nich najszlachetniejsze współzawodnictwo w tem, czego się uczyć można, w doskonałości rzemiosła. Wytwarza się współpraca, wysiłek zbiorowy, w którym każdy, przyjmując założenia wspólne, stara się je rozwiązać jaknajlepiej, najrzetelniej, w sposób możliwie zwycięski wobec najściślejszej analizy artystycznej. Jest to zalążek kierunku szkoły.

Pomijając działy inne, zwłaszcza mglistą, bezkostną pracownię prof. Tichego (ze «Sztuki»), możemy skonstatować, że ziarno dobrze zrozumianego szkolnictwa artystycznego zostało w Polsce rzucone i że się przyjęło.

A jak się przyjęło, świadczy niezwykle obfite obesłanie dwóch wystaw w Szkole (doroczna i jesienna) w tym samym czasie, kiedy ani Akademja Krakowska ani Wileńska nie zdołały z powodu braku prac, podobnie jak w latach ubiegłych, urządzić wystaw dorocznych. *Stanisław Woźnicki.*

POLSKI PRZEMYSŁ LUDOWY I ARTYSTYCZNY A RYNKI ZBYTU ZAGRANICĄ.

W ostatnich czasach napływają dość liczne zgłoszenia firm i instytucyj zagranicznych, celem nawiązania stosunków handlowych z wytwórniami w dziale przemysłu artystycznego i ludowego. Na odnośne zapytanie żadna placówka polska na obczyźnie niema możności udzielenia jakichkolwiek informacyj, ponieważ i w kraju brak zupełnie spisu pracowni o charakterze drobnego i domowego przemysłu. Wiemy jednak, że prawie w każdym domu czynne były do niedawna warsztaty, rozsiane dość licznie we wszystkich miastach i miasteczkach, a niemniej także po wsiach, gdzie lud wyrabia przedmioty, które mogłyby znaleźć łatwy pokup w kraju i zagranicą. W chwili obecnego zastoju w handlu i przemyśle, najbardziej zagrożony jest przemysł drobny, który w warunkach powojennych niepomiernie się rozwinął w stosunku do zapotrzebowań w kraju.

Jeśli więc grozi nam ograniczenie produkcji i upadek drobnego przemysłu, tembardziej powinniśmy szukać odpowiedniego rynku zbytu. W tym celu M. Muzeum Przemysłowe w Krakowie pragnie nawiązać stosunki z przedstawicielami polskimi zagranicą, dając im potrzebne dane dla zorjentowania sfer handlowych o naszym przemyśle wogóle, a o drobnych wytwórniach w szczególności. Na pierwszy plan wysuwa się konieczność sporządzenia spisu pracowni i dlatego współdziałanie sfer interesowanych, jak również tych wszystkich, którym rozwój przemysłu nie jest obojętny, może w znacznej mierze ułatwić pracę, która wobec bierności społeczeństwa i braku zrozumienia tego rodzaju potrzeb, nie będzie łatwą, głównie zwracamy się w tej sprawie o pomoc do nauczycielstwa, a również do instytucyj społecznych i kulturalnych, urzędów gminnych itp.

Nadmieniamy przytem, że M. Muzeum Przemysłowe w Krakowie rozporządza własnym organem pod tytułem «Przemysł, Rzemiosło, Sztuka» i ma możność umieszczenia opisów pracowni, podawanie w dziale ilustracyjnym zdjęć z wyrobów, jednem słowem może poświęcić swe łamy dla przyszłości i rozwoju przemysłu artystycznego i ludowego wogóle, a także i dla poszczególnych wytwórni. Prosimy więc o nadsyłanie wszelkiego rodzaju materjału dla czasopisma «Przemysł, Rzemiosło i Sztuka», a w pierwszym rzędzie krótkich informacyj, zawierających: imię i nazwisko właściciela, nazwę firmy, dokładny adres, rodzaj produkcji, ilość warsztatów i pracowników oraz rok założenia pracowni.

Dyrekcja M. Muzeum Przemysłowego w Krakowie, ulica Smoleńska l. 9.

RUCH ARTYSTYCZNY W KRAKOWIE.

W życiu artystycznem Krakowa uderza pewna anemja. Rzeczą charakterystyczną jest jakaś rozbieżność usiłowań, błądzenie po różnych ścieżkach, stąd przypadkowość rezultatów, słowem zupełna dezorjentacja. Towarzystwo «Sztuka», hołdując wciąż impresjonizmowi, produkuje z małemi wyjątkami rzeczy nieinteresujące, dziwnie wyjałowiałe — (powtarza się wciąż to samo od szeregu lat, wychodzi się zawsze z tych samych założeń teoretycznych i formalnych — aż do znudzenia).

Impresjonistyczna tradycja ciąży nad całem malarstwem krakowskiem, czego dowodem jest również obecna wystawa «Sztuki rodzi-

mej» (nie wiadomo, dlaczego rodzimej?) w salonach Tow. Sztuk Pięknych Eksponaty Bukowskiego, Ruzamskiego, Kowalskiego, Uziembły, Klimowskiego powtarzają w formie lichej to, co już było, — a obrazy innych (np. Soldingera i Hironia) stoją na tak niskim poziomie, iż mogą dowodzić tylko, że albo malarze nie mają talentu, albo, że impresjonizm nie jest dziś w stanie obudzić w nikim twórczej pasji i skłonić do rzetelnego wysiłku. Korzystnie wyróżniają się obrazy L. Machalskiego przez staranność rysunku i solidną fakturę.

Oczywiście prądy lewicowe dotarły już dawno do Krakowa, — ale ani ekspresjonizm, ani formizm, ani pochodne — nie znalazły tu poważniejszych przedstawicieli. Kierunki te, wychodzące z założenia intelektualnej kalkulacji, pociągnęły za sobą głównie teoretyzujących dyletantów, a z natury rzeczy w mniejszym stopniu ludzi, o organizacji naprawdę twórczej (uczuciowej). Pozatem moment pewnej ekstrawagancji formalnej, jak na razie nie uznającej konwencji między twórcą a widzem, próbowało wykorzystać wielu nieuków. Mimo to w ciągu szeregu wystaw przewinęło się przed naszemi oczyma nieco dzieł, znamionujących talent istotny.

W Akademji Sztuk Pięknych sytuacja jest również dość przykra. Różnych kursów malarstwa, czy rzeźby nie wiąże żadna nić wspólna. Każdy z profesorów uczy inaczej (to dobrze), a właściwie żaden naprawdę nie uczy (to gorzej). Przypuścić należy, że nie rozmyślnie, lecz wskutek nieporozumienia. Akademja, jako szkoła, nie powinna mieć na celu pielęgnacji indywidualnych talentów, czy talencików, ani wpajania w adeptów rozmaitych manier i sposobów, lecz poprostu wykształcenie malarskie uczniów w znaczeniu kunsztu. Trzeba, żeby uczeń piłował rysunek, uczył się konstrukcji, tak formalnej, jak i malarskiej. Dopiero na tej mocnej, mozolnie utkanej kanwie, będzie mógł kultywować i rozwijać swą indywidualność. Nie powinno mieć wstępu do Akademji żadne stylizowanie, podkreślanie, indywidualizowanie formy, to wszystko trzeba zastąpić pilnem, szkolarskiem, wnikliwem studjowaniem modela. Warto przypomnieć, że każdy z wielkich impresjonistów, między innemi niektórzy z dzisiejszych profesorów Akademji Krak. zaczynał skromnie od akademickiego (może nudnego, ale jak pożytecznego) studjum. Tymczasem dzisiaj uczeń odrazu zaczyna od tego, do czego profesor dochodził przez całe lata żmudnej pracy, tem samem przekreśla podstawową, kardynalną część wykształcenia i wraz ze swą pseudo - oryginalną manierą zawisa w powietrzu. — Na lepsze się nie zanosi. Pankiewicz, jak zwykle, jeździ do Paryża, przywozi świeżo, albo nieświeżo odkryte tajemnice malarskiej kuchni i odgrzewa je wraz z uczniami w Krakowie. — Niedawno zamianowany profesorem, wychowanek petersburskiej akademji, Kowarski ma pono dobre chęci, lecz mało woli i brak poczucia dyscypliny. — Nic dziwnego, że na tej dobrze uprawnej glebie wyrosła w akademji falanga młodych rewolucjonistów, którzy za nic mają sumiennie przestudjowaną formę, za nic również impresjonizm, a wprowadzają w grę dziecięcą igraszkę, anielską naiwność, pretensjonalną prostotę, z której wykwitają takie śliczne obrazki, jak np.: dołem drzewka, na nich listek każdy, na ścieżce oczywiście chudy malarz, górą na niebie jakieś cuda, aniołka ciągną jaskółki... i t. p.

Co do akademji, wypadnie jeszcze wspomnieć, że najpomyślniej rozwija się tu wydział architektury, złośliwi twierdzą, że akademja napewno zmieni się na politechnikę, a kursa malarstwa i rzeźby staną się dodatkiem. O tem rozstrzygnie przyszłość.

Z inicjatywy rektora Akademji, d-ra A. Szyszki - Bohusza, powstał w Krakowie «Polski Instytut Sztuk Pięknych», mający na celu skupienie, centralizację interesów sztuki i artystów. Organem instytutu jest miesięcznik «Sztuki Piękne», poświęcony architekturze, rzeźbie, malarstwu, grafice i zdobnictwu, redagowany przez W. Jarockiego i M. Tretera. W pierwszym zeszycie (wyszedł 15 października) artykułem wstępnym i najobszerniejszym jest J. Mehoffera «Wczoraj i dzisiaj w sztuce» i rzecz A. Potockiego o Henri Matiss'ie. Charakterystyczną jest rzeczą, że dział ilustracyjny przynosi reprodukcje starych mistrzów i impresjonistów francuskich: Renoir'a, Puvis'a de Chavannes, Cézanne'a, Denis'a, Degas'a, dzieł naogół powszechnie znanych.

A teraz słów nieco o konserwacji zabytków przeszłości i nauce. Jak wiadomo, w województwie krak. istnieje zależny od Departamentu Sztuki w Min. W. R. i O. P. Oddział Sztuki i Kultury, którego głownem zadaniem jest konserwacja i inwentaryzacja zabytków. Inwentaryzację, z braku dostatecznie wysokich kredytów, prowadzi się powoli, w miarę możności — problem konserwacji również z tych samych powodów ogranicza się do systemu prohibicyjnego, a efektywnie do inicjowania poczynań, a więc, aczkolwiek oddział sam nie jest w stanie prowadzić większych robót restauracyjno-konserwatorskich, tam, gdzie zachodzi potrzeba i gdzie są potrzebne na odnowę pieniądze, — ustala program robót i kontroluje ich przeprowadzenie. Obecnie ważnem przedsięwzięciem na terenie województwa kieleckiego, pozostającego pod dozorem konserwatora krakowskiego, jest restauracja sław-

nego kościoła pocysterskiego w Sulejowie nad Pilicą, zabytku z pierwszej poł. w. XIII-go, z epoki przejściowej z romanizmu w gotyk.

Ruch naukowy, dotyczący sztuki, jest w Krakowie dość żywy. Niedawno wyszła nakładem Gebethnera praca d-ra Tadeusza Szydłowskiego «O pałacach wiejskich i dworach z epoki po Stanisławie Auguście i budowniczym królewskim Jakóbie Kubickim», wydana w szacie skromnej, lecz wytwornej. Autor pisze pięknym językiem, nie wdaje się w suchy opis architektury (którą pod tym względem dostatecznie tłómaczą liczne reprodukcje, widoki i zdjęcia architektoniczne, wykonane przez architekta K. Stryjeńskiego), lecz stara się wniknąć w jej ducha, w istotę waloru architektonicznego i stylowego.

Ruchliwością odznacza się Komisja Historji Sztuki przy Akademji Umiejętności. W dniu 16 października na posiedzeniu komisji odczytał dr. Tadeusz Dobrowolski część swej pracy «Studja nad malarstwem ściennem w średniowiecznej Polsce». Mówił o freskach z XIV-go w. w kościele niepołomickim, stojących w związku ze sztuką Włoch i Francji, która dzięki stosunkom Polski z Andegawenami dotarła do Polski przez Czechy, lub Spisz, następnie o «Ukrzyżowaniu» w kolegiacie opatowskiej i «Ukrzyżowaniu» w refektarzu klasztornym u OO. Dominikanów w Krakowie. W dalszej części pracy omówi «Ukrzyżowanie» w krużganku klasztornym w Mogile i «Pojmanie Chrystusa» w Ogrójcu przy kościele św. Barbary w Krakowie.

W pewnym związku ze sztukami plastycznemi stoi teatr, dzięki dekoracji i żywym grupom. Dlatego słów parę wypadnie poświęcić krakowskim teatrom. Teatr «Bagatela» wystawia rzeczy płytkie płytko, jakkolwiek z pewną starannością.

Dużo mówi się i pisze o teatrze miejskim im. Słowackiego, świetną opromienionym tradycją. Atrakcją sezonu miał być «Legjon» Wyspiańskiego, poprzedzony szeregiem artykułów w prasie i prelekcyj. Rzecz inscenizowała Stanisława Wysocka, która zapowiedziała dość wiele («Nowiny Teatralne»). Tymczasem widowisko wypadło fatalnie. Poezja Legjonu, charakteryzujący ją patos słowa i gestu wymaga niezmiernie starannie i niepowszednio obmyślanej oprawy scenicznej. Niestety, dekoracje wogóle nie stoją na żadnym poziomie, grupy aktorów sformowano bez żadnego poczucia plastycznego, kostjumy i tło dekoracyjne złożyły się na banalną gamę kolorystyczną. O grze nagół młodych i niedoświadczonych (mających bardzo dobre chęci) artystów nie rozprawiamy, gdyż teatr interesuje nas, jako plastyków, głównie od strony formy, koloru, rytmu i zestrojenia tych wartości. *WOM.*

Kraków, 20. X. 1924.

WILNO.

Wiele hałasu, utyskiwań i napaści wywołał *Zbigniew Pronaszko* swym pomnikiem Mickiewicza w Wilnie. I słusznie. Bowiem w Wilnie tylko projekty Ruszczyca mogą mieć uznanie. Poczciwe Wilno nie znosi nowatorstwa. Pomnik (którego reprodukcję załączamy), wykonany prowizorycznie z drzewa, wysokości przeszło 10 metrów, stanął nad brzegiem Wilji, na tle drzew. Wyobraża Mickiewicza w postaci stojącej z głową wzniesioną nieco ku górze. Traktowany w szerokich płaszczyznach. Ustawiony jest wprost na ziemi. Pomysł odważny. Czy dobry — musimy się z sądem powstrzymać, aż do chwili ujrzenia go na miejscu.

Echo aktualności pomnika Mickiewicza odbiło się i na *Wystawie Sztuki i Rzemiosł* w Wilnie w postaci 5 projektów *Hermanowicza*. Wystawa w dziale sztuki zgrupowała prace członków *Wil. T-wa Artystów-Plastyków* (z wyjątkiem *Hoppena* i *Kwiatkowskiego)* oraz artystów niezrzeszonych. Wyróżniały się kompozycyjne pejzaże Jamontta (załączony w repr.), portrety *Karnieja* i pełne swoistego sentymentu widoki Rouby z czasów jego pobytu w Paryżu. Protektorat Ruszczyca zaznaczył się w rozdaniu artystom medalów złotych i srebrnych.

Na Wydziale Sztuk Pięknych na uniwersytecie wileńskim nie zanosi się na żadną poprawę. Swieższe i kulturalniejsze siły profesorskie ze względu na panujące stosunki nie mogą się tam zainstalować na dłuższy okres czasu. Po paru semestrach porzucają Wydział (Czajkowski, M. Kotarbiński, Z. Pronaszko), co wpływa na ustawiczne obniżanie poziomu uczelni. I czyż nie lepiej byłoby założyć w Wilnie średnią, dobrze postawioną szkołę artystyczną (odpowiednie bowiem do tego siły są na miejscu), niż robić kosztowny, lecz marny surogat wyższej uczelni. Gwoli czemu? *W.*

PARYŻ. SALON JESIENNY 1924 R.

Salon tegoroczny mieści działy następujące: malarstwa (ilościowo największy), rzeźby, architektury (modele budynków), grafiki, sztuki stosowanej, książki, wreszcie meblarstwa, urządzeń mieszkaniowych, mód etc.

Żeby osądzić wartość dorobku artystycznego biorących udział w wystawie, trzeba uprzytomnić sobie ilość eksponatów. Salon skupia ni mniej, ni więcej — tylko 2.856 prac.

Z tej olbrzymiej liczby na uwagę zasługuje zaledwie kilka rzeczy, w których dostrzec można sumienniejszy stosunek artysty do dzieła, świadomą wolę w przeprowadzeniu racjonalnych zadań plastycznych. Nieliczne te epizody nie mogą zmienić tła ogólnego, dającego wrażenie zupełnego chaosu i zagubienia wszelkiej myśli plastycznej.

Nieskończona jest ilość najrozmaitszych prób przerabiania od początku wciąż tych samych, przypadkowo ze sobą zespolonych łamigłówek poimpresjonistycznych, których nie mogą jeszcze przetrawić, schorowane od niezdrowego pokarmu, żołądki artystów i quasi - artystów doby dzisiejszej! Całość robi wrażenie zaniku wszelkiej kultury i pietyzmu do pracy. Im więcej brutalności, nieuctwa, arogancji pod każdym względem: czy formy, czy poczucia barwy, — tem lepiej się czują artyści z Salonu — i to nadaje charakter ogólny wystawie, która od początku do końca świadczy o zupełnem zubożeniu sztuki, na niej reprezentowanej. Niema już nawet mowy o jakichkolwiekbądź nowinkach artystycznych (chyba jedyny zeuropeizowany Japończyk Foujita, oprowadzający zwiędłą linją źle modelowane kształty blancnoir), o jakichkolwiekbądź tak zwanych możliwościach wybrnięcia z trzęsawiska, jakie pozostało po wyparowanej wodzie impresjonizmu, o jakimś wysiłku mocniejszym i obiecującym. Dotyczy to ogółu prac wystawionych, zaczynając od pointelów, a kończąc na wykładankach kubistycznych wraz z wszystkiemi echami nieskoordynowanych dążeń i bezcelowych próbek ostatniej doby.

Takie jest tło zasadnicze wystawy, zjawi się na niem od czasu do czasu mały przebłysk świadomości i odpowiedzialności za pracę. I dziwnym zbiegiem okoliczności, a może logicznym wynikiem eksterytorjalności zachodnio-europejskiej (w tym wypadku w nawiasach «Francji») przebłyski te dotyczą przeważnie artystów pochodzenia słowiańskiego, albo narodów północnych.

Szczególniej rzeźba przoduje w tym kierunku. Wymienię tutaj tylko nazwiska artystów, bez charakterystyki ich dzieł, którą, nawiasem mówiąc, można sprowadzić do zanotowania kilku cech wspólnych, dodatnio wpływających na wartość ich prac, a mianowicie: dążność do jasnej formy, skomponowanie, poczucie charakteru i w niedużej mierze monumentalność (pomijam w rzeźbie zachcianki stylizacji). A więc nazwiskami temi są: Georges Clement de Swieciński (rzeźbiarz), Stanoiewitsh Velico (Serb, ur. w Belgradzie, malarz, NN katal. 1900 i 1901), Krag (Norweg), Viollier Jan (Szwajcar, malarz) i Meylan Henryk (Szwajcar).

Lata następne pokażą, co się wyklaruje z prac tych artystów i czy potrafią oni rozwinąć konsekwentnie zasady tej drogi, jaką obrali na wystawie obecnej.

Co do «naszych» artystów w Paryżu, to trudno o nich coś nowego napisać, gdyż zarówno Zak, Kramsztyk, jak i Szczyt-Lednicka i Zamojski nie zmienili się w niczem.

Ludomir Śleńdziński.

WYSTAWA WSPÓŁCZESNYCH ARTYSTÓW-GRAFIKÓW FRANCUSKICH W PARYŻU.

Październik — Listopad 1924.

Prócz słynnych swych muzeów narodowych, posiada Paryż cały szereg muzeów, zbiorów i kolekcyj, które powstanie swe, a niejednokrotnie i egzystencję, zawdzięczają inicjatywie prywatnej. Do takich właśnie zjawisk należy piękne Muzeum Sztuki Dekoracyjnej (Musée des Arts Décoratifs), mieszczące się we wspaniałym gmachu, utworzonym z części północnego skrzydła Louvre'u, i Pavillon Marsan, który stanowi przekształconą resztkę pałacu Tuilleryjskiego. Po adaptacji gmachu, dokonanej przez architekta Louvre'u Georges'a Redon, zbiory Union Centrale des Arts Décoratifs zostały przeniesione do owej wspaniałej budowli w r. 1905. Muzeum to obejmuje sztukę europejską od epoki wczesnego średniowiecza do okresu bieżącego włącznie, sztukę Wschodu bliskiego i dalekiego, kolekcję obrazów z II-ej poł. XIX w., ofiarowaną przez Moreau-Nélaton'a i kilka innych prywatnych kolekcyj bardziej specjalnych. Zbiory rozmieszczone są na parterze i na trzech piętrach (razem 88 sal, prócz środkowej galerji). Kilka sal na dole pozostawionych jest na wystawy bieżące, które ruchliwa Union Centr. d. Arts Décor. urządza po kilka razy do roku, dobierając materjał z najrozmaitszych zakresów. Między innemi w r. 1919 urządzono wystawę francusko-polską (Sztuka i pamiątki historyczne).

Obecnie sale te są zajęte przez dzieła współczesnych grafików francuskich. Jest to właściwie druga już wystawa tego rodzaju. Pierwsza była raczej próbą zgrupowania artystów - grafików, którzy przed wojną stworzyli Société de la gravure originale en couleurs. Zadaniem poniekąd obecnej wystawy jest zamanifestowanie wznowionego świeżo sposobu ryciny oryginalnej kolorowej, uprawianego z zamiłowaniem zwłaszcza w Anglji i Francji w XVIII w. Obejmuje ona około 300 prac graficznych, wykonanych prawie wyłącznie techniką akwafortową lub akwatintową, rzadziej pointe - sèche lub vernis - mou, rozmieszczonych w kilku salach, które umiejętnie podzielono

ekranami na 6 miłych wnętrz, jasno oświetlonych wielkiemi oknami, z widokiem na Jardin du Carrousel.

Całość wystawy przedstawia się bezwzględnie dodatnio, jakkolwiek naogół możnaby powiedzieć, że jest wiele rzeczy dobrych, a mało oryginalnych. Są jednak pewne usiłowania, aby otrzymać nowe efekty drogą wznowienia starej metody ręcznego i indywidualnego kolorowania płyty. Wynik w tym wypadku jest jednak stanowczo negatywny. Akwaforta zatraca swe właściwe walory, głębokość tonu, miękkość i subtelność półcieni — aby rywalizować z akwarelą, której sens istnienia leży zupełnie w czemś innem, której cel i środki są najzupełnej odmienne i indywidualne i bezkarnie naśladować się nie dadzą. Wyjdzie to zawsze na niekorzyść naśladownictwu.

Wśród owych barwnych odbitek wyróżnia się przedewszystkiem ilością wystawionych prac Henri Jourdain, który wystawia produkcję lat 1905 — 1924. Jest to zbiór pejzaży, *wykonanych w formacie ogromnym, jak na technikę obraną,* które usiłują pogodzić miękkość akwatinty z barwnemi walorami akwareli. W wyniku wiele prac czyni wrażenie kolorowej reprodukcji, niezawsze dość subtelnej. Barwy z natury rzeczy są przyćmione, a niekiedy zbyt rozlane, nie mają ani przejrzystości, ani czystości tonu akwareli. Są to prawie przeważnie widoki parków z drzewami, odbijającemi się w wodzie, starych młynów wodnych, drzew, pól, wreszcie domów, ulic i zaułków w mieście (najczęściej w Paryżu), efekty zazwyczaj zachodzącego słońca lub zorzy wieczornej w różnych porach roku i na rozmaitem tle. Artysta zyskał sobie jednak wielkie uznanie wśród publiczności, poszukującej w sztuce naturalizmu, gdyż prawie wszystkie wystawione jego prace są już wysprzedane. Dodać należy, że, prócz kolorowych, wystawił Jourdain i jednobarwne akwaforty, znacznie lepsze od poprzednich, bardzo kulturalne, technicznie bardzo wysoko stojące, ale nie odznaczające się oryginalnością pomysłu lub kompozycji. M. in. przedstawił zrujnowane wnętrze katedry w Reims w 1914 r., temat wielokrotnie obierany przez artystów francuskich w powojennym okresie.

Akwaforta barwna ma i innych przedstawicieli. Do nich należy Lambrecht, który usiłuje barwą wydobyć efekty słońca w perspektywie portyku, obrosłego wijącemi się roślinami (La Pergola), lub też dyskretniej w szarych tonach lekko zaledwie zabarwionej akwaforty przedstawia stary zaułek wschodniego miasta z przesuwającemi się cicho postaciami. Podobnemi efektami operuje Le Riche, usiłując w widoku Ile Saint-Georges w Wenecji dać złudzenie zielono-błękitną mgłą owianej akwareli. Kolorowane, ale zimne jest Quai de la Tournelle.

Wogóle pejzaż, a zwłaszcza widoki miast i specjalnie Paryża mają wielu przedstawicieli w wystawionych pracach. Tak często zamglone, delikatne widoki lekkich mostów, przerzuconych nad Sekwaną, tak charakterystyczni przekupnie z improwizowanych antykwarni na Quais przedstawiani są tutaj przeważnie «na szaro», z dodaniem różnych barw tu i owdzie dla podniesienia niby efektu barwnego, właściwie niweczy to znakomicie, tak bogate w tony i wartości światłocienia, czarno-białe właściwości akwaforty.

Takie zamglone, lekko kolorowane pejzaże daje Marchetti, Stretti Zamponi (Nôtre-Dame en automne, Dans la neige i in.), mimo subtelności obranej techniki ogromnie suche widoki przeważnie Paryża — Edouard Léon. Życie bulwarów paryskich z ich wiecznie śpieszącym się tłumem chwyta z natury M. Bouroux. Wspomnianego zaś już Le Riche'a interesują tak rozpowszechnione w Paryżu antykwarnie, gdzie odbywa się Vente et Achat wszelkich książek i oczywiście — rycin. Artystycznie wyżej znacznie stoją jego studja Chińczyków, wykonane w czarnej technice akwafortowej. — W mieście szuka również natchnienia Eug. Veder, który wystawia szereg widoków Paryża, Rouen, Bruges. Dużo wyobraźni artystycznej ma Gobo w szkicach z Auvergne i La Cave-peinte à Chinon.

Korzystnie wyróżnia się Van Santen dwiema dużemi rycinami, utrzymanemi w ogólnym tonie sepji, szkoda, że dodane kolory rozrywają nieco całość. Jedna przedstawia stare domy flamandzkie nad wodą, druga — w perspektywie alei brzozowej i pól otaczających — pasterkę ze stadem owiec. Mgliste sylwetki drzew przypominają nieco obrazy Corot'a (nie jego litografje i wogóle ryciny, które są bardziej szkicowe i bezpośrednie).

Dość ciekawe są usiłowania Callot'a, który w efekcie palącego się w nocy ogniska zdaje się szukać nowych walorów, niestety zarówno w tym dużym obrazie, jak i w widoku rozfalowanego morza, goni raczej za efektami malarstwa olejnego. Podobnych nocnych, błękitnych nastrojów poszukuje Lander w «Nocy arabskiej» i «Blasku księżyca». Bardziej spokojna, jednolita i prawie bez kontrastów jest również w błękitnych tonach utrzymana akwatinta Desbuissons p. t. Noël — ożywiona tylko latarkami kobiet, śpieszących na pasterkę w mroźną noc zimową, szeregi domów, w głębi kościół, zamykają kompozycję.

Kolorowane również pejzaże, ale często nawet bez sepjowych plam i konturów, daje André Meunier, posługując się subtelną techniką, zbliżoną do vernis-mou. Również dość

subtelną akwatintę, kolorowaną w zimnych nieco tonach, wystawia obok b. dobrych czarno - białych pejzaży Jacques Simon, jest to dobrze skomponowany pejzaż z kobietą, rozkładającą upraną bieliznę na łące.

Naogół jednak najbardziej są lubiane widoki miasta zimą lub późną jesienią, smutne, szare sylwetki sterczących kominów, rusztowań, martwota białego śniegu, który bynajmniej nie wywołuje ciemnych plam kontrastowych, lecz właśnie przeciwnie—lekkie zabarwienie niebieskie, lub jakiś ton cieplejszy przy ogólnym nastroju i kolorycie szarym. Są jednak i wyjątki: B. Boutet de Monvel żywiej posługuje się kolorową techniką, operuje większemi płaszczyznami, wywołując niejako efekt laserowanego rysunku (Le Bar).

Wśród barwnych rycin wystawionych niezłe są jeszcze próby stylizowania form, nienaturalistycznego przedstawiania rzeczywistości — bądź scen, bądź pejzaży. Mianowicie tam, gdzie artysta usiłuje stworzyć jakąś całość kompozycyjną, nieraz zbliżoną jeśli nie w charakterze, to w temacie do typowych scen XVIII-go w. (Sylvain Sauvage — cykl 5-ech scenek romantycznych, wspomniany już Lander — La Révérence).

Dość ciekawym procesem posługuje się R. Ligeron (autor świeżo wydanej «La Gravure en couleurs») w całym szeregu wystawionych prac. Niezła w pomyśle jest Femme au papillon. Ciemna sylwetka na ciemnem tle, widoczna tylko twarz, dłonie, brzeżek kryncliny i motyl — wystarczy dla wrażenia obrazu. Niektóre z tych prac, zwłaszcza tematy np. łodzi na morzu, zmierzchu, czynią wrażenie vernis - mou kolorowanego.

Do rycin stylizowanych należą również Rosen'a tancerki z szalami w różnych pozach, o ruchu, dobrze w linji kompozycyjnej ujętym. Są to delikatne, konturowe akwaforty, kolorowane pastelowemi barwami, traktowane nieco afiszowo i dość szablonowe. Należy jeszcze wspomnieć o eksperymencie E. Sulpis, który odbija akwaforty złotą farbą na czarnym papierze. Ma to wywołać większy efekt, zdaje się jednak, że nie uratuje banalności przedstawionych aktów, miernoty zarówno zdolności, jak i techniki.

Bez porównania lepiej przedstawia się właściwa sztuka graficzna o walorach czarno-białych. Przedewszystkiem technika, w której specjalnie Francuzi celują — t. j. pointe-sèche, t. zw. po polsku suchoryt. Wybija się tu Edgar Chahine nadzwyczajnem opanowaniem techniki, subtelnością traktowania i południowo - wschodnim temperamentem, w szerokim rozmachu roześmianych twarzy kobiecych, w pełnych życia, a zarazem finezji, ruchach postaci, wreszcie w pejzażach weneckich. (La laguna — w charakterze przypomina nieco Pankiewicza, tylko mniej ma smętku, a więcej temperamentu). Nic to dziwnego zresztą, gdyż Chahine, jakkolwiek dziś jest najzupełniej Francuzem, jest podobno pochodzenia armeńskiego i długi czas mieszkał we Włoszech.

Drugim ciekawym artystą jest Georges Bruyer, który wystawia szereg akwafort, znakomicie skomponowanych z zupełnem poczuciem techniki. Taka np. La première poire, gdzie młody chłopiec unosi w ramionach dziewczynę, sięgającą, by zerwać z drzewa pierwszą gruszkę — jest znakomitem zamknięciem linji kompozycyjnej. Dobre są również inne jego prace — zawsze silnie wydobyta bryła, figury zwarte, np. dwoje dzieci przed grządką kapusty, stary skrzypek uliczny ze skrzypcami pod pachą.

Równem opanowaniem techniki odznacza się w swych pejzażach Dauchez. Zwłaszcza niewielka akwaforta Entrée de Lesconil wyróżnia się szerokiem traktowaniem.

Jako rysunek i obserwacja z natury znakomity jest tygrys ziewający Pradel'a, któremu nie można odmówić umiejętności posługiwania się techniką i poczucia kompozycji. Jego kolorowe akwaforty: gazele, sarny i jelenie przypominają miękkością i pewnem przekończeniem angielskich ilustratorów.

Również pewne reminiscencje, tym razem Toulouse-Lautrec'a, odnajdujemy w portretach Ouvré. Wystawione prace są jednak ciekawe. Duży, prawie naturalnej wielkości portret muzyka z siwą głową, pełną wyrazu, zwróconą do widza, z rękoma na klawiaturze. Nieco przykre sprawia wrażenie cytrynowo - żółty ton twarzy i rąk przy ciepłym kolorze czerwonawego ubrania. Również kolorowany jest portret młodego człowieka, z równym rozmachem wykonany. Interesująca jest serja 5-ciu małych portretów malarzy współczesnych, między którymi jest i portret w profilu Olgi Boznańskiej. Dobre, wyraziste, z silnem zacięciem karykaturzysty.

Mówiąc o akwaforcie jednobarwnej, niepodobna pominąć Montanier'a, choćby dlatego, że za jedną z wystawionych tu prac, mianowicie za Ledę, otrzymał Grand I-er Prix de Rome de gravure 1924. Jest to scena na tle lasu, nad strumykiem, do Ledy, leżącej w konwencjonalnej pozie, lekko na fali zbliża się łabędź z rozłożonemi skrzydłami. Niewiadomo z jakiego powodu artysta głowę jego otoczył wielką promienistą aureolą. W kompozycji i ruchach lekki ślad botticellizmu, zresztą rzecz nudna, sucha, trochę akademicka i bardzo cieniowaniem przekończona. — Na wzmiankę zasługuje również Waltner, którego kilka portretów, a zwłaszcza «Visage de bohémienne» i piesek Boby stwierdzają, iż artysta, nie od-

znaczając się specjalną wyobraźnią, ani oryginalnością, znakomicie włada techniką.

Cóż można powiedzieć o całokształcie wysiłku twórczego artystów, reprezentowanych na wystawie? Kultura jest wysoka, środowisko artystyczne Paryża niezaprzeczenie piętno swe wywiera. Natomiast rzeczy oryginalnych, bijących w oczy swą nowością, rzeczy, któreby się tak wyróżniały, jak wśród grafik, wystawionych w tegorocznym Paryskim Salonie Jesiennym, wyróżniają się drzeworyty Skoczylasa — takich dzieł niema. Powtarzają się stale i niezmiennie echa II-ej poł. XIX w., przeżywa się resztki impresjonizmu (widoczne to i w malarstwie), niekiedy odezwie się akademizm suchy lub bezindywidualne echa scen romantycznych w. XVIII-go. Zaledwie kilku jest artystów, którzy, posiadając znakomite poczucie formy, władając w pełni techniką — wyróżniają się temperamentem, wyobraźnią i rozmachem. Zbyt wielu jednak, opanowawszy technikę, pragnie tym językiem wypowiadać rzeczy, do których nagiąć się on nie da. Że wymienimy tu np. najzupełniej chybiony kolorkowy widok Mont Saint-Michel Lorrain'a, akwatintę wielkich rozmiarów, do najdrobniejszych pociągnięć pendzla imitującą akwarelę, lub dwa krzykliwe widoki morza, szczęśliwie w kącie zawieszone.

Natomiast nie można nie przyznać artystom francuskim znakomitego naogół władania techniką i dużej kultury artystycznej. Zbyt mało jednak poszukiwania walorów rysunku, bryły, kompozycji, a za wiele łatwego efektu otrzymanego bez wysiłku. Byłoby rzeczą ciekawą zobaczyć większą skalę możliwości artystycznych grafiki francuskiej w innych jeszcze rodzajach techniki graficznej, gdyż np. najnowsza litografja francuska posiada jednak wybitniejszych przedstawicieli wśród paryskich artystów. Niemniej całość wystawy przedstawia się interesująco, tem więcej, że, dając prace kilkudziesięciu artystów — stwarza pewien ogólny obraz współczesnej grafiki francuskiej.

Stanisława Sawicka.

XIV MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA W WENECJI.

W wystawie bierze udział 10 państw europejskich: Włochy, Francja, Anglja, Niemcy, Węgry, Belgja, Holandja, Hiszpanja, Rumunja i Sowiety oraz z państwa zamorskie, — t. j. Stany Zjednoczone i Japonja. Każde państwo pobudowało sobie na wyznaczonej przez władze municypalne parceli własny pawilon w swoim rodzimym stylu. W gmachu głównym, najobszerniejszym i stanowiącym trzon wystawy, mają pomieszczenie te z reprezentowanych państw, które własnego przybytku jeszcze nie posiadają (Stany Zjedn., Japonja i Rumunja.) Polska ani swego pawilonu, ani kąta w gmachu głównym nie posiada i w wystawie nawet nieoficjalnie udziału nie brała. (Departamentowi Sztuki, komu to mamy zawdzięczyć, zapewne jest wiadomem).

Z pomiędzy pawilonów wystawowych piękny jest gmach główny architektury włoskiej; dobrze odtwarzają charakter rodzimy pawilon hiszpański i rosyjski, zbudowany jeszcze za caratu. Lecz najoryginalniejszy — to pawilon węgierski. Cały portal i przedsionek pokryty kutą na zimno blachą mosiężną. (I-sze piętro niedokończone z powodu wojny). Mimo licznych kątów, załamań i wypukłości w budowie, zachowano spoistość bryły. Jest to powtórzenie jednego z tych malowniczych pałaców, które ciągną się wzdłuż ul. Kiraly Utcâ w Budapeszcie.

Ogólne wrażenie wystawy sprawia na widzu uczucie pewnego zawodu. Zdawałoby się, że po takiej gimnastyce poglądów i smaku, jaką wywołały futuryzm i kubizm, dzisiejsza wystawa międzynarodowa będzie zwrotnicą, odchylającą olbrzymi kąt w stosunku do epoki przedwojennej, — do paryskich salonów, wszelkich konwencjonalnych galeryj, Secesyj, Glasspalastów i t. d. Tymczasem wciąż tu jeszcze pokutuje impresjonizm, jak gdyby jeszcze zamało powiedziano w tej dziedzinie, nawet ekspresjonizm występuje najczęściej jako maska beztroskiego impresjonizmu — rzadziej jako zjawisko samodzielne. Sztuka włoska, reprezentowana na wystawie weneckiej, najlepszym jest tego obrazem, z łatwo zresztą zrozumiałych powodów. Wpływ tradycji, która każdego malarza włoskiego nierozerwalnie wiąże ze sztuką starych mistrzów i promieniejącą dokoła niej szkołą, jest tak olbrzymi, że nasiąknięty nią od dzieciństwa Włoch nie jest w stanie wyzwolić się z przygniatającego jej wpływu. Tem się tłumaczy i to, że sfery miarodajne włoskie nie idą na spotkanie nowych dróg w sztuce (znany nam publiczny protest Marinettiego), zwłaszcza, że utwierdza je w tem prawie jednogłośnie krytyka włoska. Oto co pisze Nello Tarchiani o rzeźbiarzu i malarzu Giuseppe Graziosi: «... W swoich bronzach i terakotach okazał się plastykiem o zuchwałym impresjonizmie, ale w roku 1907 swoją «Żoną Putyfara», zaś w r. 1912 swoją «Wilczycą» wykazał wolę pogodzenia się z dawnemi wielkiemi tradycjami narodowemi». Nino Barbantini, pisząc o Bartolomeo Bezzi, też wpada w ten sam refren: «... si ricongiunge a tradizioni nostre e gloriose, nobilissimamente». Lub Ugo Ojetti o Ubaldo Oppi: «...W Paryżu w r. 1911 poderwany ruiną postimpresjonizmu, chroni się do Louvre'u przed włoskie obrazy» —

a dalej chwali jego tęsknotę do Włoch i starego stylu («... la nostalgia dell' Italia a dell' ordine antico»). W ten sposób i bez końca krytyka, wplatając jeden i ten sam refren pomiędzy importowane, czy też rodzime hasła, przeżywa biernie od stu lat wszystkie wahnięcia, wywołane falą ewolucji z zagranicy, a zwłaszcza z Wiednia i Paryża, wyjaławiając epokę ze zbiorowej inwencji, lub idąc wręcz pod jej prąd.

Oprócz sal, obwieszonych tysiącem najróżnorodniejszych obrazów w głównym gmachu — natrafia widz nie bez ulgi na osobne sale dla wystaw zbiorowych poszczególnych artystów lub grup. Jest ich razem 14 i przypadły, przyznać trzeba, tym, którzy rzetelnie na to zasługiwali: Oto A. Spadini, U. Bellotto, grafik E. Chahine (Francuz), rzeźbiarz Maraini, F. Cassorati, G. Graziosi, U. Oppi, D. Induno, A. Leto, U. Valeri, P. Fragiacomo, B. Bezzi, F. Scattola — oraz «Grupa Sześciu z 900», założona w r. 1922 w Medjolanie pod nazwą «del Novecento», do której należą: Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig Pietro i Sironi. Grupa ta posiada dobrych majstrów techniki i, z wyjątkiem ekspresjonisty Funi oraz świetnego o wybitnym talencie postimpresjonisty Bucci (przypominającego naszego Pruszkowskiego), wszyscy są impresjonistami.

Z wystaw indywidualnych wybija się najbardziej bolończyk Ubaldo Oppi. Jakkolwiek nie stawia sobie zagadnień kolorystycznych, wychodzi zwycięsko opanowaniem formy i stylu, przypominającego nieco w strukturze Ingres'a. Studjował w Wiedniu, gdzie pozostawał pod wpływem Klimta — a potem w Paryżu pośród ogniowej próby ekspresjonizmu. Louvre wzbudza w nim tęsknotę do ojczyzny i tu stał się neoklasykiem. Z przekonywującą siłą narzuca swoją własną formę Casorati, wychodzący zresztą z tych samych zasad, co Oppi, lecz w konstrukcji znacznie śmielszy i w kolorze bogatszy. Po nim godzi się dać miejsce rzeźbiarzowi ekspresjoniście Marainiemu i przedwcześnie zmarłemu Ugo Valeriemu z Padwy. Bellotto wystawił prace dekoracyjne, znawca «métier» — nie pokazał nam nic nowego. E. Chahine dał monotonne akwaforty.

Poza wystawami zbiorowemi, zasługują na uwagę dobrem ujęciem i wysiłkiem w poszukiwaniu własnej formy następujący malarze: G. Trentini, C. Potente (pod wpływem Laermansa), P. Borra, P. Conti, Q. Steffenini, oraz rzeźbiarze: G. Zanetti, — dający zapomocą ekspresji o uproszczonej formie syntezę ślepoty, — a dalej L. Andreotti — jakgdyby Luca della Robbia w interpretacji współczesnej, — i również bardzo «znamienny» G. Manzoni, zwracający uwagę przez swoją rzeźbioną w drzewie «Madonninę».

Cała zresztą rzeźba włoska jest przeważnie pod znakiem ekspresji i ten kierunek zdaje się być w niej dość jednolity. Natomiast w malarstwie, poza różnorodnością kierunku, zauważyć się daje niespotykana w żadnej ze sztuk europejskich pomysłowość techniki, jak również umiejętność w użyciu środków i materjału — lecz wyznać trzeba, że dzieje się to niestety kosztem pogłębienia i ekspresji.

Na wystawie francuskiej spotyka się starych artystów. Oto: Aman-Jean, P. Bonnard, A. Besnard, P. Chabas, M. Denis, J. Flandrin, J. P. Laurens, H. Lebasque, J. A. Meunier, Raffaelli i inni — oraz rzeźbiarzy: A. Bourdell'a, P. Landowskiego, P. Darde, D. Puecha i innych. Dzieła ich są przeważnie znane, gdyż Francja wystawiła 25 obrazów i 4 rzeźby, zdjęte na czas wystawy weneckiej z Galerji Luksemburskiej, a także z galerji Matsukała w Paryżu.

Oprócz sal ogólnych, urządziła Francja wystawy zbiorowe Ch. Cottetowi i J. L. Forainowi — oraz salę rysunków i pasteli, również zdjętych z Luksemburga. Widać tu znane rysunki Degasa, Fantin-Latoura, Puvis des Chavann'a, Renoira i Rodina. Dreszcz oczekiwania nowych wzruszeń mija bez zadośćuczynienia — a rozczarowanie jest tem większe, że nie zastaliśmy tu żadnego z tych dzisiejszych szermierzy o nowe szlaki i formę — z wyjątkiem szeregu umiarkowanych.

Anglicy dali, jak zawsze, obrazy poprawne, bez prometeuszowskiej ambicji. Spotykamy tu nazwiska znane i świeże. P. A. Ch. Sims, jeden z najbardziej interesujących malarzy o kierunku ekspresjonistycznym, kompozycja i opanowanie środków bez zarzutu, W. Nicholson, wyróżniający się też umiejętnością budowy obrazu, B. Baker impresjonista, L. Knight zdolna i poprawna impresjonistka. Silnie reprezentowana jest grafika, najlepszą wystawił W. Giles i C. R. Nevinson. Akwarele, przeważnie impresjonistyczne, są jak zawsze mistrzowskie, — jako sztuka dekoracyjna występują wyroby ceramiczne i terakotowe. Rzeźba słaba.

Niemcy nie pokazali nic nowego. Stuck, Uhde, Erler, Zügel, Pietsch — oto stare, znane nazwiska, mające w punktach wytycznych reprezentować sztukę niemiecką. Młodzi—pod każdym względem spóźnieni w swych wysiłkach postimpresjonistycznych.

Węgrzy urządzili wystawę bardzo starannie. Jakkolwiek nie wnieśli nic nowego do ogólnego dorobku międzynarodowego, to jednak z uznaniem przyznać należy, że znają dobrze wszystkie wysiłki w kierunku szukania nowych dróg. Problemy malarskie rozwiązują

naogół bardziej uczuciowo i z gorącym temperamentem, a przeto mniej intelektualistycznie. Kierunek przeważnie postimpresjonistyczny.

Hiszpanie: F. Labrada, Diaz i Martinez — dobrze znani z wystaw paryskich. Mniej znani: M. Fortuny — pastel, F. Alvarez i między innymi E. Chicharo, zwracający na siebie ogólną uwagę olbrzymim obrazem «Kuszenie Buddy» — eksperyment kompozycyjny przypadkowy, powierzchowny i bez wartości. Rzeźba hiszpańska, bardziej pogłębiona, robi tym razem o wiele silniejsze wrażenie, niż malarstwo. M. Huerta dał portret marmurowy Alfonsa XIII (pod wpływem Velasqueza), V. Macho, rzeźbiarz bezsprzecznie dużej miary, dał rzeźby w materjale kombinowanym. Kierunek najnowszy reprezentowany bardzo słabo. Wogóle, stoją Hiszpanie daleko poza Włochami.

O wystawie Stanów Zjednoczonych dałoby się powiedzieć to samo, co o angielskiej. Wszędzie panuje impresjonizm, piętrzący się w pomysłowość techniczną nieraz bardzo szlachetną, ale za to powierzchowną. W. Dunton — to swego rodzaju Segantini amerykański, Ch. Curzan w pejzażu znowu jakgdyby Constable w impresjonistycznej intepretacji. W stosunku do Paryża odporność bardziej stanowcza, niż w sztuce angielskiej.

Belgia w dzisiejszym kierunku wiąże się konsekwentnie z minioną dobą, daje się to zauważyć zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie. Pewne uduchowienie i skupienie, pochodzące z pokładów bogatej psychiki tego narodu, staje się tą właściwością, której nie posiada żaden z południowo-europejskich narodów o starej kulturze. Widzimy tu starszych malarzy, jak: J. Brusselmansa, ekspresjonistę, Ensora, Latinisa, bardzo interesującego G. Woestyn'a i Delaunoisa, z młodszych zaś Frederica i Opsomera (w kolorze jędrny i zrównoważony). Grafikę reprezentuje 10 artystów bardzo silnie. Z rzeźbiarzy, pomiędzy czterema, Fr. Huigelen ściąga na siebie uwagę rzeźbą w marmurze p. t. «Karesy».

Holandja pokazała to, co umie najlepiej, t. j. grafikę we wszystkich rodzajach. Naogół poziom wysoki. Gdyby Europa miała przeciwstawić swój styl wspaniałej sztuce dalekiego Wschodu, — to z pewnością wyznaczyłaby Holandję jako godną przedstawicielkę. Nie istnieje tu żadne pociągnięcie, żadna kreska, któraby nie nosiła na sobie cech wielkiego stylu graficznego, — przyczem wszędzie utrzymana jest całość ornamentu i ciągłość linearnej kompozycji. Wystawa ta jest zjawiskiem epokowem.

Wystawa rumuńska jest naogół łatwa do przejrzenia. Jej zrąb — to impresjonizm — a znikomo reprezentowana awangarda modernistyczna nie nosi w sobie znamiennych objawów na przyszłość. Temperament i wirtuozostwo pendzla na usługach wrażeń powierzchownych osiągnąć się dają po linji najmniejszego oporu. W rzeźbie wpływ Rodina.

W pawilonie rosyjskim, dziś sowieckim, czekają widza wrażenia niepowszednie. Zdobycze, które tu już są wprzęgnięte do formy, dowodzą, że czynnikami tej twórczości nie jest sama skrajność poszukiwań — ale pewien plan, — powiedziałbym nawet pewien zmysł historyczny, przejawia się on w tem, że artyści słuchają nakazu epoki, określając stanowczo i niedwuznacznie swój stosunek do karności w tworzeniu.

Z malarzy wyróżniają się: Anienkow, Rożdiestwienskij, Nikonow, Kustodiew i Konczałowskij. Cały szereg — a zwłaszcza Kuprin wychodzi z zasad Cézanne'a. Ytrudicz w konstrukcji podobny do Stryjeńskiej.

J. Stebnowski.

SZTUKA W ROSJI SOWIECKIEJ.

Na początku rewolucji październikowej, jak wiadomo, kierunki skrajne w sztuce, pod ogólnem mianem futuryzmu, zyskały dominujący wpływ w państwie sowieckiem, znajdowały się u steru władzy nad rozwojem sztuki w kraju. Futuryzm był sztuką państwową, protegował go rząd. Zaznaczyć jednak należy, że stało się to w wybitnej mierze z powodu zwrócenia się samych futurystów do nowoukonstytuowanej władzy, z zaofiarowaniem jej swej współpracy. Jak słusznie mówi A. Efros w jednym ze swoich artykułów: «biorąc psychologicznie, władza nowa była usposobiona obojętnie, a nawet wrogo względem skrajnych prądów w sztuce, nie futuryzm — lecz futuryści byli potrzebni. I odwrotnie. Realizm był na czasie — lecz realiści byli niepotrzebni.» [1]) Względnie też krótko trwał okres panowania «futuryzmu» w Rosji. Już z końcem 1918 r. taktyka rządu zmienia się zasadniczo. Poważnie zastanowiono się nad pytaniami: czy istotnie futuryzm jest jedyną i właściwą sztuką proletarjatu?, i czy formuła: «sztuka kierunków skrajnych odpowiada skrajnej polityce lewicowej» — nie jest tylko grą, obliczoną na podobieństwo epitetów?

Istotnie, przy pierwszem starciu się «starej sztuki» (o tyle, o ile przedstawiciele jej zgłosili się do nowej władzy) ze «sztuką młodą» — państwo nie stanęło po stronie swych byłych pupilów. A gdy skończyło się faworyzowanie ze strony rządu, futuryzm zaczął stopniowo zanikać. Panowanie jego skończyło się, a czasopisma futurystyczne zaczęły bankrutować

---

[1]) Efros: «Końce bez początków.»

bez subwencyj państwowych. Poczyniono zmiany gruntowne na stanowiskach kierowniczych Narkomprosu, na wydziale sztuk plastycznych IZO (Otdieł izobrazitielnych iskusstw). Najbardziej charakterystycznem stowarzyszeniem, jakie zastąpiło miejsce futurystycznych — było A. Ch. R., — Asocjacja Artystów (chudożników) Rewolucji. W skład tego związku «artystów rewolucji» weszli malarze naturaliści, bardzo przypominający «pieredwiżników», lecz w stylu o wiele gorsi *) Treść stała się podstawą tworzonych obrazów, a składało się na nią wyłącznie opiewanie dziejów rewolucji, jej haseł i walk z «białymi». Dzieła te masowo zakupują cechy dla ozdabiania swych sal posiedzeń. Pod względem technicznym są to obrazy bardzo nieudolne, nie rozwiązują żadnych zadań, czy to kolorystycznych, czy kompozycyjnych. Do tych «artystów rewolucji» należą: Zajcew, Miłoradowicz, Kelin i inni.

W samej Moskwie wystawy urządzane są dość często. W sezonie ubiegłym do najciekawszych należały wystawy pośmiertne malarki Kotowej i Czekrygina, tragicznie zmarłego w 25 roku życia. Czekrygin zostawił obfity dorobek artystyczny, około 1400 prac. Są to przeważnie rysunki i studja do dużej kompozycji freskowej, obmyślonej przez artystę. Prace te uderzały swem mistrzostwem. «Artysta przepaja swą indywidualnością tajemniczy związek stosunku osobistego i ogólnoludzkiego, humanitarnego i wszechświatowego» (Banuszynskij).

Wznowiono również wystawy pod tytułem: «Bubnowyj Walet». Uczestniczyli w nich Konczałowskij, Maszkow, Osmerlin, Lentułow, Drinen, Rożdiestwienskij i inni. Wyjątkowo interesujące prace dał Konczałowskij. Zdradzały one poważne i głębokie wpływy starych mistrzów na artystę (Akt, Portret rodzinny były wystawione i na wystawie w Wenecji). Natomiast Maszkow dał rzeczy nieoczekiwanie słabe. Mówiąc naogół, «Bubnowyj Walet» staje się bardziej konserwatywny i dąży w kierunku neorealizmu.

Dodać jeszcze należy parę słów o malarzach «konstruktywistach». Odczuwa się u nich rozłam. Zdolny Rodczenow wespół z Majakowskim maluje szyldy (jest to t. zw. «twórczość produkcyjna»). Zarysowuje się w nim szereg ciekawych zadań ściśle formalnych, stanowiących problem rozwiązania konstruktywnego płaszczyzny obrazu. Szternberg zaś i kilku jego współpracowników wyrzekł się już konstruktywizmu.

Konstruktywiści, aczkolwiek w dużym stopniu stracili grunt pod nogami w malarstwie stalugowem, zdobyli jednak teatr i wypowiedzieli wojnę malowanym na płótnie dekoracjom. Kulisy zastąpiono przez trójwymiarową konstrukcję sceny, zaopatrując ją we wszelkie techniczne udoskonalenia (dźwignie, sceny, wznoszące się spiralnie i t. p.). Lubaczew i Wesenin stworzyli pod tym względem najbardziej skomplikowane i oryginalne konstrukcje sceniczne. Ciekawą również konstrukcję dekoracyjną «Lysistraty» dał Romnowicz w «Chudożestwiennym» teatrze: biała kolumnada, śmiało potraktowana w kształcie spirali, — będąca jakby skondensowaniem architektury greckiej—na tle ciemno-błękitnem miała dużo przepychu i nie męczyła widza jednostajnością, gdyż dzięki poruszającej się scenie, można ją było widzieć ze wszystkich stron.

Zaciekawia współczesna grafika. Z młodych wyróżniają się: Akleszow (ilustrował «Dwienadcat'» Błoka), Faworskij i Krawczenko. Wyjątkowo zdolnym jest Krawczenko, jego prace pozbawione są światłocienia. Jest on zdolnym teoretykiem grafiki. Ilustrował Gogola w bardzo ciekawy sposób.

Książki, ozdabiane przez «starych» artystów, jak Dobużyński, Falilejew, Mitrochin — są prawdziwemi dziełami sztuki, niestety z powodu ceny są niedostępne zupełnie, ogląda się je tylko na wystawach sklepowych.

Wszędzie widać ruch budowlany. Każde miasto nagwałt restauruje się, czyści i odnawia. Nowych gmachów interesujących jednak niema: buduje się tylko domy dochodowe i dla instytucyj handlowych drapacze nieba. Widocznie odczuwa się wpływ amerykanizmu.

W Moskwie odrestaurowano Uniwersytet i Klub Angielski. Gmachy są prawie zawsze malowane i, trzeba przyznać, z poczuciem stylu.

Oto i wszystko, co można w krótkim zarysie powiedzieć o stanie sztuk w Rosji.

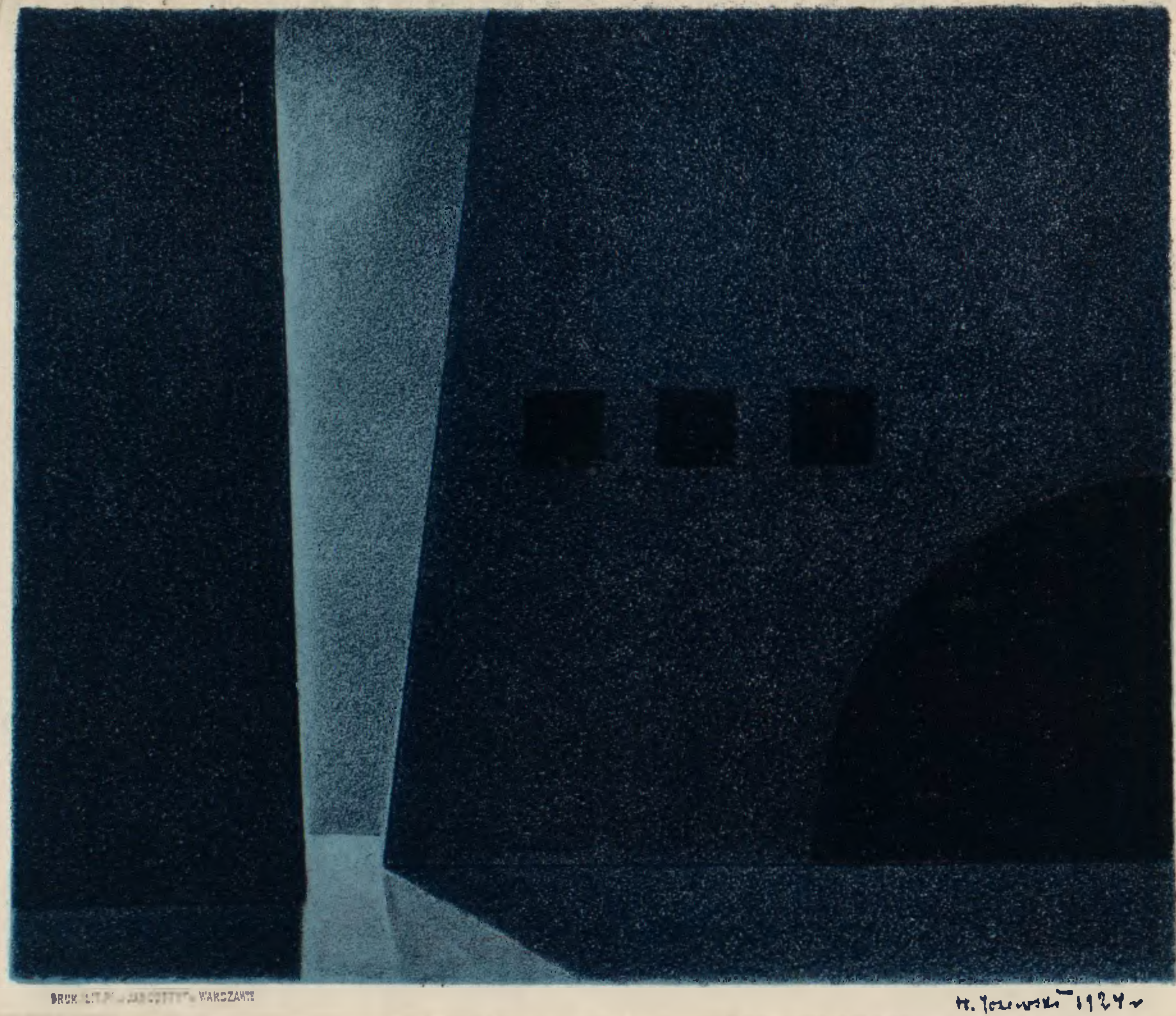
Wspomniećby jeszcze trzeba o rycerskim geście rządu względem starego artysty Polienowa. W uznaniu jego zasług, w dniu jubileuszu pięćdziesięcioletniej pracy tego artysty, rząd ofiarował mu w «dożywocie» 300 dziesięcin ziemi. (Polienow ma około 80 lat.).

Naogół zaś inni artyści, jak Niestierow, Waśniecow, Charłamow (twórca fresków w soborze na placu Saskim) — znajdują się w bardzo ciężkich warunkach mieszkaniowych i finansowych.

H. Teodorowicz-Karpowska.

---

*) «Pieredwiżniki» — kierunek panujący przez dłuższy czas w Rosji w końcu XIX i na początku XX wieku z Riepinem i K. Makowskim na czele. U nas odpowiadałby mu kierunek Lasockich, W. Kossaków i t. p.



B. HUBERT. «Hamlet», akt I, scena I. Projekt inscenizacji (autolitografia).

„WIDZENIA".

Widzenia. B. Hubert. Tom III-ci Bibljoteki Pstrykońskiej. Warszawa, 1924 r.

Tytuł o nieograniczonej pojemności, w którym autor zamknął cykl wydanych przez siebie prac, jest może najwłaściwszem ujęciem tej bogatej, różnorodnej i, powiedzmy, wielowymiarowej treści, jaką przynosi dwanaście autolitografij p. Huberta. Jest coś niepokojącego, a zarazem ogromnie ożywczego w tych zastanawiających kompozycjach. Już pierwsze wrażenie zapowiada, że zanosi się na jakąś stanowczą rozprawę, że pociągnięto nas na świadków surowego sądu—że, wreszcie, znajdujemy się w atmosferze bezwzględnej, nieubłaganej walki.

Z kim, o jakie dobra i dla jakiego celu?

Bądźmy narazie cierpliwi—i miejmy jedynie odwagę wraz z autorem odrzucać z drogi po kolei wszystko, do czegokolwiek w najgłębszem zrozumieniu własnej istoty stwierdzimy niepokonaną odrazę. Druga strona rzeczywistości — o ile ktoś jej poszukuje — zarysuje się sama przez się, utajone oblicze prawd niedocieczonych wynurzy się niespodzianie z mroku i odpowie nam pilnem, głębokiem, zrozumiałem spojrzeniem.

Nie są to czcze obietnice: jest to jedyna droga poznawania i uświadamiania sobie pewnych wartości absolutnych.

W niepohamowanej pasji utwierdzenia się wreszcie w jakimś nieruchomym punkcie obserwacji — powstały kompozycje p. Huberta. Mamy przed sobą część dokonanego już dzieła zburzenia. Najświętsze koncepcje, najczulsze poruszenia duszy, nietykalne paragrafy umowy społecznej, uniesienia zaprzysiężonych adeptów poezji, kult sztuki, miłość — nawet sama nędza ludzka: wszystko podane zostało w wielką wątpliwość i nad wszystkiem zawisło poważne zastrzeżenie. Historycznie nawarstwione pojęcia muszą być rozebrane do samego spodu, kompromisowo klecone gmachy — zburzone do ostatniego kamienia, gdyż rzeczywistość każdodzienna poucza, że indywidualnie i zbiorowo — załgaliśmy się po same uszy.

Galerję p. Huberta tworzą postacie o obliczach przeważnie ogólnoludzkich i międzynarodowych, co w mojem przekonaniu stawia zbiorek na wysokości szeroko pojętej kompozycji i nadaje mu wartość trwałego czynu twórczego. Może ktoś powiedzieć, że czerpanie pomysłów ze środowiska ściśle rodzimego przysporzyłoby tematom p. Huberta rysów cenniejszych pod względem wyrazu, jednakowoż odeprzeć należy zarzut, że w głęboko a trafnie ujętym ogóle—samo przez się—mieści się cały szereg objawów podrzędnych. Uważam za dużą artystyczną zasługę p. Huberta, że poczwary swoje w niektórych wypadkach zdołał podnieść do wyżyn wszechludzkiego symbolu...

Zapewne, że w życiu naszem roi się od bogobojnych żarłoków, ale majestat opasłego «sumienia» w czarnej sutannie, który ogromem swym przytłacza nędznego dusiołka, trwożnie wznoszącego wzrok ku wyrocznym wyżynom, jest naprawdę zagadnieniem stosunków ogólnoludzkich.

Wszyscy znamy własnych «mężów zaufania», ale właśnie tych najbardziej naszych, tych «prawdziwie naszych» zaczynamy rozumieć głębiej i oceniać trafniej przez porównanie z jaskiniowcem, który pcha się do wszystkich rządów i parlamentów, i ogłupia rzesze ludzkie wszystkich narodów i krajów.

Któż ma odwagę wyznać, że nie rozumie się na sztuce i że nie potrafi jej cenić bezinteresownie: wszyscy mówią o tem powszechnie, ale dość spojrzeć na «Pilwaszka», na jego lubieżnie zmrużone ślepki, na psie zniekształcenie ludzkiego niegdyś oblicza, żeby pojąć naszych rodzimych miłośników sztuki i zgłębić podłoże, na którem krzewią się często zamiłowania artystyczne.

Wielowymiarowe bogactwo treści, tchnięte w kompozycje p. Huberta, właściwe jest prawie wszystkim jego pomysłom, ale niektóre z nich dają obraz szczególnie urozmaiconej gry wewnętrznej i paradoksalnie splątanych nastrojów. Mam tu przedewszystkiem na myśli «Samotny spacer». Byłaby rzeczą zgoła chybioną jakakolwiek opisowo-literacka interpretacja tej przejmującej sceny. Cóż da się wyrazić w opowieści na temat tego zajścia,— biorąc rzeczy realnie,— zupełnie niewiarogodnego. Przekwitła, drażniąco ustrojona samotnica ciągnie za sobą na sznurku jakieś widmo męskie, mające jej prawdopodobnie wypełnić rozpaczliwą próżnię życia, czyż widziano gdzie w biały dzień coś podobnego na ulicach miasta? «Spacer samotny», jak zresztą i inne kompozycje — nie znoszą przekładania na słowa. Sztuka wogóle nie znosi wszelkiego gadulstwa. Chwili znamiennej, zogniskowanej w jednem wzruszeniu i zamkniętej w celowym kształcie, nie wolno rozwadniać dodatkami postronnymi. Urok rysunków p. Huberta polega między innemi i na tem, że mają one zdolność oddziaływania bezpośredniego. Trudno na tem miejscu dociekać, czem to się dzieje — dość, że tak jest. Mamy przed sobą jakąś wieloplanową rzeczywistość, która — przy bliższem w nią wnikaniu—gubi się w nieuchwytnych zagłębiach perspektywy. Miraże czyichś wzruszeń — wstydliwie tajonych, najbardziej sekretnych, zmąca nagle rozpętane szyderstwo, świętość pierwszoplanowa ze-

pchnięta zostaje przez życiowo zdatniejsze prostactwo — przyczem wszystko pospołu płynie, porywane migotliwą falą codzienności, do niewiadomych celów. Widzenie, poczęte w obrazach realnych, nastrojach określonych, uwieloksztaltnia się niemal samopas, a jednocześnie utraca coś ze swej rzeczywistości. Na początku widzenia linja rozsuwała się w płaszczyznę, płaszczyzna nabrzmiewała ciężarem bryły: teraz wszystko poszło nawspak. Trójwymiarowa oczywistość rzeczy rozpłaszczyła się w bezgraniczną równię, a równia zlała się na dalekim horyzoncie widzenia w jedyny kres, który zamknął jakąś tajemnicę... Po przez wszystkie te strefy przebiega niepokój twórczy p. Huberta i w tem upatruję źródło tej wielowymiarowej treści, którą nasycone są jego kompozycje i której takim wybitnym wyrazem stał się «Spacer samotny».

Niepodobna w obrazie, ograniczonym do jednego planu, zamknąć wielorakość tłoczących się intencyj twórczych. Chciałoby się pokrzyżować w nim nietylko czas i przestrzeń, ale przyczynowość i logikę dotychczasowej współzależności pojęć, bo przecież wyszliśmy z najgłębszego przeciwstawienia się wszystkim obiegowym wartościom i poszukujemy jakichś utwierdzeń nowych a trwałych.

«Widzenia» ukazują się nam bez najlżejszego balastu literackiego—w postaci podniesionej artystycznie do wysokiego stopnia doskonałości—i bez cienia pretensji moralizatorskiej. Osiągnęły one intuicyjnie, a zatem nieomylnie, poziom, na którym ustaje scholastyczny spór o supremację elementów składowych całości. Doskonała syntetyczna linja wypowiada wszystek zamiar artysty. Poza granicami konturu nie widać żadnych strzępów anegdoty. Wcielenie dokonało się całkowite i pełne siły żywotnej. Rysunek p. Huberta jest skromny, małomówny, niemal surowy w swojej prostocie—i przebył już długą drogę wewnętrznego scalania się. Linja jego zawiera dużo kunsztu, osiągniętego wysiłkiem, świadomym swojego celu. Można w niej zauważyć skróty i, że tak powiem, definicje, świadczące o żywym procesie ciągłego doskonalenia tej linji. Jedna — dwie kreski wystarczają nieraz p. Hubertowi do wyjawienia całego wnętrza swojej ofiary. Dość znowu uprzytomnić sobie «Sumienie», dość spojrzeć na indywidua z «Wiejskiej drogi», lub na «Męża zaufania», żeby przekonać się o lakoniczności środków artystycznych, jakiemi posługuje się p. Hubert.

Po «Hamlecie» i «Widzeniach», wydanych w krótkich odstępach czasu, można powiedzieć, że w osobie p. Huberta przybywa indywidualność artystyczna, ogarniająca szeroką i różnorodną skalę twórczości. Indywidualność ta posiada, mojem zdaniem, dar najcenniejszy: tajemnicę przeistaczania szpetnej i nierealnej rzeczywistości w byt, wyniesiony ponad wszelką wątpliwość i uwidoczniony w realnem zwierciadle sztuki—sposobem niezniszczalnym.

Nic innego nie może być istotnem pożądaniem artysty.

Cezary Popławski.

PRZEGLĄD CZASOPISM ARTYSTYCZNYCH.

Na pierwszem miejscu tego przeglądu wypada z zadowoleniem stwierdzić fakt, że zainteresowanie sztukami plastycznemi wzrosło niepomiernie w ostatnim czasie. Artykuły, dotyczące plastyki zjawiają się coraz częściej w takich nawet wydawnictwach perjodycznych, które dotąd nie poświęcały tym kwestjom bodaj drobnych wzmianek. Ponadto, co ważniejsze, odżywają pisma artystyczne stare, a zjawiają się nowe o zdecydowanym, wyraźnym charakterze. Jest to prawdopodobnie zapowiedź walki, jaka rozegrać się musi wobec powolnego wymierania organizacyj starych i przeżytych i coraz silniejszego rozwoju nowych, świeżych ugrupowań artystycznych. W każdym razie wynikiem takiego stanu rzeczy jest coraz to obfitszy plon artystyczny i krytyczny.

Z pomiędzy krytyków warszawskich, po śmierci nieodżałowanego Jana Żyznowskiego (który jeden z pierwszych odważył się podkreślić secesyjność Stanisławskiego i artystów ze «Sztuki») na pierwsze miejsce wysunął się *W. Husarski.* Sam artysta (jest członkiem «Rytmu») i historyk sztuki (napisał pierwszą u nas monografię krytyczną o sztuce XIX w.) potrafił połączyć znawstwo fachowe z przygotowaniem teoretycznem, co tem ciekawszem czyni jego spostrzeżenia i sądy. Prawie każdy jego artykuł (w «Tygodniku Ilustrowanym» i «Wiadomościach Literackich») zdradza jasne postawienie kwestji, ma wyraźne założenia, głębokie analizy, poprawne wnioski. Zjawisko rzadko spotykane w naszej prasie.

Pismem, które otworzyło gościnnie swe łamy dla poważnych prac historycznych, analitycznych i krytycznych z zakresu plastyki, jest *„Przegląd Warszawski"*. Nawiązując do tradycji, datującej się jeszcze z czasów redakcji St. Kołaczkowskiego (S. J. Gąsiorowskiego: «Rozwój historji sztuki», M. Wallisa: «Aubrey Beardsley», tłom. z Woringera «Zmierzch ekspresjonizmu» i t. d.), dał Przegląd Warszawski znowu cały szereg bardzo ciekawych artykułów o sztuce. Specjalne zainteresowanie artystów wzbudzić powinny analekta z pism Beaudelaira «O malarstwie»,

w wyborze i tłomaczeniu B. Wydżgi. Ciekawy również jest przyczynek prof. Tatarkiewicza p. t. «Pole Marsowe i Nowy Belweder» — omawiający zamierzoną przez St. Augusta rozbudowę Alej Ujazdowskich. Wł. Kozicki zamieścił pełen patosu, — nadający się jednak do dyskusji artykuł p. t. «Michał Anioł a Rodin». Kronika plastyczna do dni ostatnich prowadzona była poważnie i rzeczowo przez St. Zahorską i M. Wallisa.

Z pism, poświęconych wyłącznie plastyce, najpoważniejsze stanowisko pod względem rzeczowym zajmuje redagowane przez Kaz. Witkiewicza *„Przemysł, rzemiosło i sztuka"*. Znaleźć w niem można prace z zakresu wytwórczości ludowej (przeważnie małopolskiej) oraz omówienia różnych technik malarskich. Gruntownością i znawstwem odznacza się pomieszczony w 1 i 2 zeszycie historyczny zarys doli i niedoli «Huculskiej wykładanki na drzewie», jak i inne drobniejsze rozprawki. Kronika artystyczna daje rzeczowy przegląd wystaw sztuki stosowanej. Ponadto wydawnictwo pochlubić się może szeregiem cennych, rzeczowych zeszytów, wydanych oddzielnie, że wymienimy tylko T. Seweryna: «Fresk. Monumentalne techniki malarskie», L. Lepszego: «O hellenistycznych naczyniach w zbiorach krakowskich», P. Bieńkowskiego: «Wycinanki ludu polskiego». Wydawnictwo to jest jedynem poważnem źródłem, dostarczającem materjału do zaznajomienia się z zanikającym przemysłem ludowym, tem cenniejszem, że wspomaga tekst licznemi reprodukcjami jedno — i wielobarwnemi. Sądząc z nieregularnego ukazywania się numerów pisma, przypuścić należy, że wydawnictwo walczy z trudnościami finansowemi, zasługuje ono na jaknajsilniejsze poparcie, pracuje bowiem bardzo rzetelnie nad podniesieniem kultury naszej w zakresie sztuki ludowej.

W poczet zasług handlowego «Domu Sztuki» w Warszawie zaliczyć należy kulturalne przedsięwzięcie wydawania wytwornego czasopisma artystycznego *„Sztuka i Artysta"*. Celem jego głównym jest informowanie kolekcjonerów i miłośników o cenach rynkowych dzieł sztuki oraz omawianie różnych zagadnień z zakresu plastyki. Zeszyty 4 i 5 przyniosły monografje o Pruszkowskim i Skoczylasie, artykuły o tryptyku Bodzentyńskim, o nieznanym posążku hetyckim w Krakowie i t. p. Kronika krajowa i zagraniczna, prowadzona pieczołowicie przez W. Husarskiego, dopełnia pięknie wydawane zeszyty pisma.

Awangarda artystyczna, najbardziej lewicowa w swych poczynaniach, zgrupowała się około czasopisma *„Blok"*, którego już 8/9 numer leży przed nami. Pismo wykazuje rozwój, daje numery coraz to bogatsze i lepsze pod względem zewnętrznym. W szeregu artykułów oryginalnych i tłomaczonych z języków obcych zaznajamia «Blok» swych czytelników z wysiłkami kierunków lewicowych na zachodzie i u nas, konstruktywistów przedewszystkiem. Jako organ informacyjny, wypełnia «Blok» dotkliwą lukę w naszem czasopiśmiennictwie artystycznem. Wśród reprodukcyj swoich i obcych spotyka się prace Stażewskiego i Borowiakowej, wykonane w płaskim kubiźmie, liczne projekty konstruktywistyczne (Szczuka, Żarnowerówna) i suprematystyczne (Strzemiński, Malewicz). Cały «Blok», drukowany na papierze kredowym, (ostatnie numery odbite bardzo starannie) grzeszy jedynie, wbrew głoszonej zasadzie, nadzwyczaj nieekonomicznym układem drukarskim.

Z pietyzmem redagowany w Krakowie *„Architekt"* przynosi w ostatnich zeszytach zestawienie projektów konkursowych na gmach województwa i sejmu w Katowicach, artykuł prof. Skórewicza o «Zamku królewskim w Warszawie» oraz interesującą rozprawę J. Leonarda na temat «Korzystnego oświetlenia galeryj obrazów i muzeów». Wśród reprodukcyj, poza pierwszorzędnej wartości planami i fragmentami architektury zamku królewskiego w Warszawie, zeszyty podają projekty architektów: Handzelewicza, Jakimowicza, Jankowskiego, Lilpopa, Szyszko-Bohusza i innych. Prawdopodobnie skutkiem odsunięcia redakcji na prowincję, pismo nie wyczerpuje materjału z całej Polski, pomija wiele prac, dokonanych tak w zakresie restauracji gmachów zabytkowych, jak projektowania i rozbudowy całych nowych dzielnic w różnych miastach. Prace te, mieszczące w sobie bogactwo inwencji i pomysłów architektonicznych, nieznane dotąd prawie nikomu, — mogłyby przyczynić się niemało do rozwoju i pchnięcia naprzód naszej architektury.

Taki stan rzeczy wywołał konieczność założenia w stolicy zawodowego pisma architektów. Pismem tem będzie redagowana przez arch. Z. Wóycickiego *„Architektura i Budownictwo"*. Nr. 1 ukaże się wkrótce.

Do czasopism powyższych, mających już za sobą pewną tradycję, przybył nowy miesięcznik *„Sztuki Piękne"*, organ nowo-powstałego w Krakowie «Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych». Dwa pierwsze zeszyty wydano starannie z dobrze odbitemi reprodukcjami. Z wyjątkiem rozprawki Mehoffera o «Sztuce w Polsce wczoraj i dzisiaj» — obydwa zeszyty zapełnione są przez M. Tretera (redaktora na Warszawę) i A. Potockiego. Sądząc z treści tych artykułów, «Sztuki Piękne» mają na celu propagowanie i ożywienie zamierającego już u nas kierunku impresjonistycznego. Niezupełnie jest też zrozumiałe, dlaczego *„Sztuki*

Piękne" jako organ ogólno-polskiej instytucji, mówiące o wszystkich wystawach, czy wydarzeniach w tonie kronikarsko-obojętnym, zdradzają niezwykłą nerwowość we wszystkiem, co dotyczy spraw T-wa «Sztuki» krakowskiej. Np., oburzenie na «Zachętę» za umieszczenie obrazka (zresztą przeciętnego) Stanisławskiego obok «Światowida» Wawrzenieckiego, który «nawet po śmierci Stanisławskiego targnął się na Jego (!) pamięć, co spotkało się w swoim czasie (!) z energicznym protestem ogółu artystów polskich». — Czyżby tabu?

W podobny, nerwowy sposób potraktowano również artykuł St. Woźnickiego «Od malowniczości do linearyzmu», pomieszczony w 1 N-rze 1924 r. *„Południa"*. Redakcja oświadcza gotowość służenia p. Woźnickiemu i to «w każdej chwili» wycinkami z najpoważniejszych zagranicznych pism z recenzjami wystaw «Sztuki», aby udowodnić, że 1°) Tow. «Sztuka» produkowała specyficznie narodową sztukę polską 2°) że wystawy «Sztuki» stanowiły wprost sensacje dla zagranicy, tymczasem ani narodowego charakteru «Sztuki», ani sensacyjności jej wystaw red. Woźnicki w swym artykule nie podawał w wątpliwość. Treścią jego pracy było zobrazowanie przejścia od kształtowania malowniczego (plamkowego) do linearnego (o formie zamkniętej). Zastanawiające jest również, że Redakcja «Sztuk Pięknych» tak prędko weszła w posiadanie archiwum prywatnego T-wa artystycznego.

Tego rodzaju stanowisko organu mimowoli nasuwa wrażenie, że i «Polski Instytut artystyczny» obrał sobie również za zadanie propagandę kierunku impresjonistycznego, reprezentowanego przez «Sztukę». Sprzeciwiałoby się to jednak samej idei podstawowej Instytutu, którego cechą powinna być powszechność i bezstronność.

Pod względem redakcyjnym należałoby w *„Sztuki Piękne"* włożyć więcej dbałości i staranności. Trzeba pamiętać o tem, że jest się organem instytucji, mającej pretensję do stanowiska najbardziej autorytatywnego w plastyce polskiej. Każda omyłka w datach, każda nieścisłość informacji kompromituje powagę instytucji, tymczasem już w pierwszym numerze spotykamy pod obrazem Tintoretta podpis: «Giacomo Robusti» zam. «Jacopo Robusti»—datę urodzin Maurice'a Denis cofnięto o lat 15 (zam. 1870 — 1855), — również brak notatki, że reprodukcja El Greca jest fragmentem, może wpłynąć ujemnie na sąd czytelnika o zdolnościach kompozycyjnych tego artysty. Takich przykładów jest więcej.

Stojący na pograniczu artyzmu i kultury życia codziennego miesięcznik *„Pani"* kontynuuje swoją działalność. Do czasopism artystycznych należy bezsprzecznie przez swój piękny wygląd zewnętrzny, przez poświęcanie wiele miejsca i uwagi zagadnieniom sztuki wogóle a plastyki w szczególności, przez dobór artystów i estetów, których prace literackie i plastyka składają się na każdy poszczególny numer. Pismo przedstawia w swej całości obraz pod każdym względem wytworny (by nie rzec luksusowy), jaki i wśród pism zagranicznych nieczęsto spotkać można. W Polsce zajmuje pod tym względem niewątpliwie pierwsze miejsce wśród wszystkich pism, poświęconych sprawom «Pani».

Z pośród pism, poświęconych specjalnie teatrowi, na wyróżnienie zasługuje w pierwszym rzędzie *„Scena Polska"*—organ Związku Artystów Scen Polskich. Po dokonaniu reorganizacji, redakcja *„Sceny Polskiej"* wstąpiła na drogi tworzenia pisma teatrologicznego o wysokim poziomie naukowym i trwałej wartości archiwalnej. W myśl zakreślonego programu, w dwóch numerach, które się dotychczas w tym roku zjawiły, pomieszcza *„Scena Polska"* dwie rzeczowe rozprawki Dr. S. Schayera o «Klasycznym teatrze indyjskim» i J. Morawskiej o «Scenie i widowni teatru Wyspiańskiego». Resztę numerów wypełnia «Kronika», omawiająca literaturę dramatyczną i teatrologiczną w Polsce i zagranicą, polskie czasopiśmiennictwo teatralne i teatr w prasie, — oraz «Archiwum» teatrów polskich, prowadzone z nadzwyczajną starannością i skrupulatnością przez redaktora pisma W. Zawistowskiego. Niezupełność kroniki zagranicznej tłumaczyć należy tem, że pismo nie ukończyło jeszcze reorganizacji, a postanowiło pomieszczać krytyki i sprawozdania, oparte «nie o informacje prasowe, jak to bywa zazwyczaj, lecz z autopsji i bezpośredniego zetknięcia się ze sceną i książką cudzoziemską».

W przeciwieństwie do ciężkiej nieco w założeniu i realizacji «Sceny Polskiej», drugie pismo, poświęcone kulturze teatralnej, Tygodnik *„Życie Teatru"* wykazuje niezwykłą pomysłowość i ruchliwość. Na łamach jego omawiane są przedewszystkiem wszelkie kwestje aktualne, związane ze sceną. Do najciekawszych w tym zakresie należała ankieta na temat: «Rola malarstwa scenicznego», która dała kilkanaście odpowiedzi literatów, autorów dramatycznych, malarzy-dekoratorów i artystów dramatycznych, ankieta—mimo rozbieżne w szczegółach zapatrywania i opinje—ustaliła zasadniczy postulat zerwania z malarstwem dekoracyjnem, jako osobnem samodzielnem tłem, uczynienia z niego natomiast części składowej teatralnego widowiska, wyznaczonego przez dramat. Pozatem zamieszcza «Życie Teatru» cały szereg cennych artykułów najbardziej znanych teatrologów w Polsce. Kro-

nika, prowadzona w sposób urywkowy, ogranicza się do krótkich notatek o zjawiskach teatralnych u nas i zagranicą. Pismo wydawane kulturalnie, żywo i interesująco, pomysłowe w wynajdywaniu tematów i zagadnień, związane z teatrem w znaczeniu związku ze sceną narówni jak i z widownią — przyczynia się rzeczywiście do szerzenia kultury teatralnej w Polsce.

Mówiąc o czasopismach artystycznych, z satysfakcją stwierdzić należy pojawienie się Nr. 1 *„Muzyki"* pod red. M. Glińskiego. Zeszyt, wydany bardzo starannie, zawiera artykuły wybitnych muzyków i teoretyków oraz bogatą kronikę polską i zagraniczną.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA NADESŁANE

Budowa domów dla urzędników państwowych w wojew. Wschodnich. Nakładem Min. Rob. Publ. Warszawa 1925.

Zeszyt formatu in quarto, wydany wytwornie na papierze kredowym, ilustruje szeregiem planów sytuacyjnych, projektów domów mieszkalnych, zdjęć z natury oraz ciekawym tekstem—akcję budowniczą Rządu na kresach wschodnich. Wobec zupełnego braku u nas podobnych wydawnictw, pomysł wydawania pisma tego typu ze wszech miar zasługuje na uznanie.

Cieślewski Tadeusz (syn). Dawne miasto. Sześć drzeworytów. Warszawa, 1924. Teka zawiera sześć starannie wykonanych odbitek, wyobrażających fragmenty miejskie: wjazd, rynek, zaułek, sień, podwórze. Cięte ręką dyscyplinowaną, drzeworyty pełne są ekspresji, ujętej w formy jasne, dokładne, stylizacyjnie geometryczne.

Homolacs Karol. Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych. Nakładem Muzeum Przemysłu im. d-ra A. Baranieckiego w K-wie. Kraków, 1924.

Pożyteczna ta książka, uzupełniając poprzednie wydawnictwa autora z zakresu ścisłej ornamentyki, uczy patrzeć analitycznie na organizm ornamentacyjny, jakim jest każdy ornament, poucza o prawach wiążących układy zdobnicze, wskazuje na podstawowe zasady właściwej budowy ornamentu.

J. Hollak. Teka graficzna, 6 plansz. Warszawa, 1924. Na tekę składa się 6 barwnych drzeworytów, mocno ekspresjonizowanych w formie. Kilka z nich, jak kobieta dźwigająca owoce na głowie, wnętrze i św. Franciszek — dobrze świadczą o opanowaniu techniki i kulturze artysty.

Hubert B. Hamlet. Słowo i pomysły sceniczne. Tom II. Bibljoteki Pstrykońskiej. Warszawa, 1924 r.

Książka zawiera 6 autolitografij jednobarwnych, będących projektami inscenizacyjnemi do «Hamleta». Plansze poprzedzone są wstępem, wyjaśniającym założenia kompozycyjne autora.

Husarski W. Malarstwo nowoczesne. Bibljoteka dzieł wyborowych.

Dzieło to, ozdobione kilkudziesięciu reprodukcjami, jest pierwszem tego rodzaju, jakie posiadła literatura polska. Obejmuje ono okres czasu od roku 1790, czyli od Dawida, aż do dni dzisiejszych. Obszernie omówiona sztuka polska powyższego okresu ukazuje się tu poraz pierwszy w związku z całokształtem ruchu artystycznego w Europie, zyskując w ten sposób nowe zupełnie oświetlenie. «Malarstwo nowoczesne» ujęte jest nietyle, jako kronika, ile raczej jako historja rozwoju tej gałęzi sztuki. Autor uwydatnia w syntetycznych linjach zasadnicze kierunki, które przejawiły się w sztuce na przestrzeni ostatnich lat stu trzydziestu i ich wzajemne związki oraz zmiany, jakim podległy w ciągu tego okresu.

Pracy tej poświęcimy w zeszycie najbliższym sprawozdanie szczegółowe.

Skórewicz Kazimierz. Zamek królewski w Warszawie. Odbitka z «Architekta», Kraków, 1924.

Baczyński Stanisław. Syty Paraklet i głodny Prometeusz. (Najmłodsza poezja polska). Wydawnictwo «Czartak», Kraków-Warszawa.

Broniewski Władysław. Wiatraki. Poezje. Wacław Czarski i S-ka. Warszawa, 1925.

Brucz Stanisław. Bitwa. Nakładem Almanachu Nowej Sztuki. Warszawa, 1925.

Czyżowski K. A. Uczta kochanków. Nakładem księgarni J. Czerneckiego. Warszawa—Kraków.

Kozikowski Edward. Koniec Hortensji Europy. Poezje. Wydawnictwo «Czartak». Warszawa—Kraków, 1924.

Majakowski Włodzimierz. Obłok w spodniach, przełożył Juljan Tuwim. Warszawa, 1923. Wydawnictwo Filobil lon.

Mortkowiczówna Hanna. Jarzębiny. Nakład Tow. Wyd. w W-wie. Warszawa — Kraków, 1924.

Nardycz Zygmunt. Matka. Utwór dramatyczny w trzech odsłonach. Warszawa, 1925.

Peiper Tadeusz. Żywe linje. Rysunkami ozdobił Juan Gris. Kraków, 1924. Nakładem «Zwrotnicy».

Rutkowska-Melcer Wanda. Miasto zwierząt. Powieść odznaczona pierwszą nagrodą. Z portretem autorki. Wydał «Lektor», Instytut literacki, Sp. z O. O. Lwów, 1924.

Podwójne życie Piotra Wernera. Lwów, księgarnia nakładowa H. Altenberga, 1923.

Stern Anatol. Anielski cham. Nakładem Almanachu Nowej Sztuki. Warszawa, 1924.

Wichert Jula. Kwiaty i chwasty miłości. Wilno. Nakładem autorki, 1925.

Czasopisma nadesłane. Architekt, Smok, Błok, Życie Teatru, Myśl Niepodległa, Pani, Scena Polska, Emporium, Przemysł, Rzemiosło i Sztuka, Sztuka i Artysta, Wileński Przegląd Artystyczny, Informacja Powszechna, Wiadomości Literackie, Muzyka, Skamander, Przegląd Warszawski, Almanach Nowej Sztuki, Kultura Słowiańska, Młodzież Misyjna, Twórczość młodej Polski.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:

Warszawa, Nowy Świat 7, tel. 152—87.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 8918. Godz. biurowe od 11-ej do 3-ej.

KOMITET REDAKCYJNY:

Redaktor naczelny
STANISŁAW WOŹNICKI

Sekretarz Red. i kier. lit.
JULJUSZ SALONI

Członkowie Kom. Red.
Prof. MARJAN LALEWICZ
Arch. PAWEŁ WĘDZIAGOLSKI
Dr. STEFANJA ZAHORSKA

Kierownik artystyczny
MIECZYSŁAW SCHULZ

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych.

WARUNKI PRENUMERATY

Cena zeszytu w prenumeracie		6 zł. 70 gr.
„ „	z przes. poczt.	7 „ 20 „
„ 4 zeszytów w prenumeracie		25 „ — „
„ 4 zeszytów	z przes. poczt.	27 „ — „

Opłacający należność zgóry za jeden lub cztery numery nie ponoszą kosztów przesyłki. Oddzielny zeszyt w sprzedaży księgarskiej 8 zł. 30 gr.

Wydawca: *Stanisław Woźnicki.*

POŁUDNIE

(LE MIDI)

Sommaire de la 2-ième livraison

ILLUSTRATIONS.

Directeur — *Stanisław Woźnicki.* Secrétaire — *Juljusz Saloni.*
Direction: Varsovie. Nowy-Świat 7.